

# Kandinsky





EDITURA  
MERIDIANE  
BUCUREȘTI,  
1980

# Kandinsky



STUDIU INTRODUCŢIV DE:  
**DAN GRIGORESCU**

ANTOLOGIE DE TEXTE ŞI IMAGINI, TRADUCERE DE:  
**VICTORIA JIQUIDI**

REDACTOR:  
ALEXANDRA DOBROŢĂ  
SUPRACOPERŢA:  
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE  
PREZENTAREA GRAFICĂ:  
MILAN BOTOR  
TEHNOREDACTOR:  
ELENA DINULESCU

*Toate drepturile sunt rezervate  
Editurii Meridiane*



# SPIRITUL FORMEI

Înainte de a fi devenit expresie stilistică, înainte de a se fi putut defini ca modalitate specifică de interpretare a universului realului, ca sistem de imagini care se organizează din elemente disparate, înainte de a fi fost conștientă că are mijloacele descoperirii surprinzătoare a esențelor materiale ale lumii vizibile, arta secolului al XX-lea a fost preocupată statornic de tălmăcirea stărilor sufletești, a afectelor ce tulburau conștiința artistului în contactul ei cu tot ce o înconjoară.

Înainte de a se fi îndreptat spre integrarea sensurilor noi ale științelor, ea a ascultat îndemnul lui Van Gogh care credea că artistul are datoria să consemneze « emoțiile fundamentale, bucuria, durerea, mânia și spaima ». Când s-a împlinit sinteza la care, încă din primii ani ai secolului, arta acestei vremi a aspirat neabătut, când sentimentul și ideea au constituit o unitate inimaginabilă în pictura și în sculptura romanticilor, s-a observat cât de importantă fusese contribuția unor artiști care, « asemenea lui Brâncuși, Klee, Kandinsky, Braque, Léger au dat trup material ideii așezînd-o în planul vast al sentimentelor și au deschis, astfel, o perspectivă atotcuprinzătoare asupra modelelor umane ce nu se mai proiectează pe un fundal, asemănător decorului de teatru, ci se învâluie în aerul dens al vieții, dezvăluite în esențele ei generatoare, la rîndu-le, de viață ». Constatarea îi aparține lui Herbert Read. O artă care nu e, pur și simplu, a sentimentelor, ci a omului ca ființă afectivă.

Istoria artei îl asociază pe Kandinsky cu viziunea expresionismului. Lucru firesc, pentru că pictorul a participat, în chip decisiv, la elaborarea doctrinei curentului și la organizarea celor dintîi manifestări publice ale unei grupări ce își însușea, fără ezitări, un scop polemic care va fi, mai apoi, identificat cu acela al expresionismului însuși. Dar, în realitate, raporturile artei și teoriei kandinskyene cu expresionismul sînt mult mai complexe, pentru că — așa cum au relevat cercetări relativ recente — curentul nu poate să fie, la rîndul său, redus la un mod univoc de înțelegere a universului vizibil și a celui lăuntric al artistului. Un fapt rămîne, însă, mai presus de orice îndoială iscată de analizele la care a fost supusă arta expresionistă în ultimele decenii, independent de cîmpul în care s-a manifestat (pentru că năzuia la o expresie «totală», la realizarea unor sinteze artistice de tipul celor visate de renașcențiști), ea își propunea, deopotrivă, o revoluție a formei și a viziunii, o nouă tălmăcire a țelurilor existenței umane.

Artă lui Kandinsky nu poate fi desprinsă, din această perspectivă, de programul inițial al expresionismului.

Formularea programului kandinskyan e anterioară constituirii grupării « Călarețul Albastru » (*Der Blaue Reiter*), a cărei istorie e, în bună măsură, aceea a manifestării ideilor pictorului rus, în anii de început ai mișcării expresioniste. În ianuarie 1909, un grup de artiști din München și-au anunțat planul de a organiza « expoziții de artă, în Germania și peste hotare » și de a « consolida efectele acestor manifestări cu ajutorul conferințelor, al tipăriturilor și al altor mijloace similare ». Membrii fondatori ai grupului — care se intitulasă « Noua Alianță Artistică — München » — erau aproape necunoscuți de publicul german: Alexei von Jawlensky, Alexander Kanoldt, Adolf Erbslöh, Marianne Werefkin, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky. Când onoarea de a fi președinte al grupului a fost declinată de Hermann Schlittgen — un grafician al cărui nume se impusese printr-o operă consecvent antiburgheză — în locul lui a fost ales Kandinsky. Nu pentru argumente de ordin artistic: s-a socotit că pregătirea lui juridică (studiasese dreptul la Universitatea din Moscova și, mai tîrziu, declinase oferta unei catedre la Universitatea din Tartu) și experiența de organizator (participase la fondarea unei asociații cu existență efemeră) erau suficiente pentru a asigura succesul noii întreprinderi artistice. « Noua Alianță » a trimis (așa cum făcuse și « Puntea » — *Die Brücke* de la Dresda, cu cîțiva ani mai devreme) o scrisoare circulară, schițînd un program mai coerent decît acela al majorității grupărilor de pe atunci. « Pornim — spunea Kandinsky —



de la convingerea că artistul e neconținut angajat într-o acțiune de strângere a experiențelor trăite în lumea lăuntrică, pe care le adaugă impresiilor primite din universul exterior, din natură. Căutarea unor forme artistice capabile să exprime întrepătrunderea acestor două tipuri de experiență, a unor forme libere de orice fel de amănunte irelevante, așa cum trebuie ele să se constituie pentru a da grai lucrurilor esențiale — pe scurt, realizarea unei sinteze — acesta pare a fi consemnul în numele căruia se unesc tot mai mulți artiști de astăzi.»

Încă și mai clare sînt principiile cuprinse în textul lui Kandinsky din catalogul la cea de-a doua expoziție a « Alianței », în toamna lui 1910. Se recunosc aici enunțuri ale teoriei pe care el le va dezvolta, ceva mai târziu, în scrieri care vor fi recunoscute drept fundamente ale unei întregi direcții a artei moderne. « La un ceas neștiut, dintr-un izvor care ne e încă închis și pecetluit, *Opera* vine, inexorabilă, pe lume. Calcul rece, pensulații sărind încoace și-ncolo, fără nici un plan, construcții matematice exacte (evidente sau disimulate), desen tăcut sau zgomotos, finisare minuțioasă, culoare în sunet de fanfară sau îngînată, pianissimo, pe strune, planuri largi, senine, întunecate, fragmentare. Nu-i aceasta *Formă*? Nu sînt toate acestea *Mijloace*? Suflute care suferă, caută, se zbat, rănite adînc de ciocnirea materialului cu spiritualul. Descoperirea. Viața naturii vii și a celei „moarte“. Consolarea cu fenomenele lumii, ale celei exterioare și ale celei lăuntrice. Cufundarea în bucurie. Chemarea. Misterul grăind prin mistere. Nu-i acesta *Sens*? Nu-i acesta *Scopul* — conștient sau inconștient — al nedomolitei dorințe de a crea? Rușine celui care are puterea să pună cuvintele necesare în gura artei și n-o face! Rușine celui care întoarce urechea sufletului său de la graiul artei! O făptură omenească vorbește fapturilor omenești despre ceea ce e mai presus de om — limbajul Artei ».

Kandinsky a vrut cîndva să devină muzician. Împrejurare biografică defel lipsită de semnificație. În 1930, la aproape două decenii de la întemeierea « Călărețului Albastru », își va aminti într-un chip foarte grăitor circumstanțele care au determinat noua orientare a picturii sale din anii aceia. « Muzica atonală și maestrul ei, Arnold Schönberg, fluierat pe atunci în toate sălile de concert ale Europei, provocau o senzație la fel de puternică, de profundă ca și *ismele* artelor vizuale. S-a întîmplat să-l întîlnesc chiar în acea perioadă pe Schönberg și să descopăr în el un susținător entuziast al ideii „Călărețului Albastru“. » Ideea impresiei muzicale, a organizării imaginii pe temeiul unei scheme care să releve « libertatea deplină a sufletului dornic de spațiu » îl va urmări pe Kandinsky de-a lungul întregii cariere artistice.

El nu răspundea chemării spre reevaluarea tradițiilor Evului Mediu nordic pe care o lansase Worringer în a sa *Problemă a formei în gotic*, publicată în 1912; Kandinsky venea spre arta modernă aducînd cu sine viziunea picturii țărănești din Rusia și a stilizării bizantine, așa cum era reinterpretată de zugravii Kievului și ai Novgorodului. *Almanahul Călărețului Albastru* — publicat la inițiativa pictorului rus și a tînarului său prieten, Franz Marc — cuprinde, în esență, ideile kandinskyene ce vor constitui baza teoretică a unei direcții dintre cele mai fertile ale artei din secolul al XX-lea.

Kandinsky nu proclama numai necesitatea unei modificări esențiale a formei; pentru el, « responsabilitatea socială a artistului » însemna o condiție la fel de importantă ca și « relația reciprocă dintre artă și societatea umană » a cărei pierdere o deplîngea artistul-teoretician. Eseul său relua principiul « necesității interioare », centru permanent al convingerilor teoretice ale lui Kandinsky; el insista asupra unei libertăți nelimitate în alegerea mijloacelor de expresie, ceea ce — se susținea — « permitea artei să se miște între cei doi poli: *abstracție totală* și *realism total* ».

Un program, aparent eclectic, acuzat nu o dată de lipsă a fermității principiilor estetice. Adversarii « Călărețului Albastru » au comentat cu maliție un anunț publicitar care anunța astfel publicarea *Almanahului*: « o asemenea carte e un loc de întîlnire a tuturor direcțiilor puternice din toate domeniile artei de astăzi ». Se omitea, însă, încheierea anunțului (redactat, pare-se, de Kandinsky), încheiere capabilă să justifice concepțiile provocate de textul *Almanahului* și al anunțului ca pe o « tendință fundamentală de a lărgi limitele de pînă acum ale expresiei artistice ». Arta « Călărețului Albastru » nu era, cum s-a spus, *centripetală*, în sensul atragerii unor direcții diverse spre miezul gravitațional al grupării mîuncheneze; ea căuta forme ale unei sinteze care să se opună « exteriorului convențional », interpretat adesea ca o condiție a valorii artistice. Conștiința artistică pentru instaurarea căreia pledau Kandinsky și prietenii săi trebuia să fie receptivă la realitățile reflectate în creația extracuropeană și în arta folclorică a diverselor țări din Europa. Însuși simbolul care figura pe coperta cărții — un călăreț colorat într-un



albastru puternic — fusese împrumutat de Kandinsky din repertoriul picturii țărănești pe sticlă; el ajunsese la această soluție după numeroase încercări de a găsi o imagine îndeajuns de puternică pentru a exprima misterul și elanul artei, forța inspirației, sugestia mișcării ritmice, «sonore». La fel de simptomatică pentru orientarea acestui artist care pretindea creației «să răspundă unor întrebări puse de dezvoltarea ideilor în societatea modernă» era marea lui admirație față de Vameșul Rousseau. Într-o scrisoare din iunie 1911, trimisă de la Paris unde văzuse mai multe lucrări ale pictorului francez, el vorbea despre Rousseau ca despre «o revelație a adevărului» și socotea că «fiecare artist modern trebuie să se întoarcă spre el ca spre un izvor al simplității și al profunzimii». Iar în articolul despre formă publicat în *Almanah*, scria «Henri Rousseau, care poate fi considerat părintele acestui realism, a arătat tuturor drumul, simplu și convingător».

Discutarea picturii Vameșului ca pe o pildă a realismului luminează limpede sensul atribuit de Kandinsky acestui concept. Înțeles nu ca o *imitare* a modelului din lumea vizibilă, ci ca o proiecție a unor imagini cernute de sensibilitatea artistului, realismul își lărgeste semnificativ sfera. (E, însă, adevărat că o asemenea dilatare a sferei naționale amenință să estompeze diferențele dintre conceptele estetice și istoric-artistice.) Se relevă, astfel, preocuparea pictorului de a păstra un raport logic între imaginea din universul dezvăluit simțurilor și reflectarea ei, modificată de acțiunea intensă a sentimentului și ideii. *Abstracția totală* despre care vorbea Kandinsky în *Almanahul «Călărețului Albastru»* e o formulare care i-a derutat pe mulți dintre comentatorii teoriei și ai picturii sale. Nu cred că se regăsește aici vreun îndemn de renunțare la lumea obiectivă a formelor și a culorilor; dar artistul sugera necesitatea unui proces de *abstractizare*, de reducere a universului vizibil la esențe, la acele «grăunțe din care cresc liniile imprevizibile», la «armoniile lăuntrice ale corpurilor din spațiu» pomenite, cam în aceeași vreme, și de Klee.

Analogia cu muzica, propusă de Kandinsky, este — din acest punct de vedere — grăitoare. Ideea «sunetului interior» pe care artistul îl aude în fiecare obiect și-l transmite privitorului deschide cel mai lesnicios drum spre un sincretism al artelor. Încă înainte de a se fi conturat o mișcare romantică, se instaurase noțiunea de *culoare-muzică*; în jurul lui 1900, ideea unei înrudiri între aceste arte poate fi socotită un loc comun al multor teorii susținute de pictori și de muzicieni. Și, în această privință, «Călărețul Albastru» a avut semnificația unui moment relevant al istoriei artei din secolul acesta, permanent preocupată de transferul ideii pur speculative în teritoriul creației, unde capătă trup prin acțiunea liniei și a culorii.

Kandinsky intenționase să dea cărții lui, *Despre spiritual în artă*, subtitlul *Limbajul culorii*. Efortul său de a găsi un temei rațional al corespondenței dintre culoare și sunet e evidentă și în *Almanah*: colaborarea lui Leonid Sabanciev, fost elev al lui Musorgski, care publică aici un comentariu al compoziției lui Skriabin, *Poemul focului*, fusese cerută de pictor, convins că astfel va putea pune la îndemîna cititorului o ilustrare a principiului apărat de el cu neabătută fermitate. Pe de altă parte, prietenia cu Schönberg îi oferea lui Kandinsky o excelentă posibilitate de colaborare. *Teoria armoniei* a fost publicată de Schönberg aproape în același timp în care apărea și *Despre spiritual în artă*; coincidență cu atât mai simptomatică — încercam să sugerez cu un alt prilej — cu cât atitudinea celor doi prieteni era comună cel puțin în privința unui punct definitoriu: «artistul creează nu ceea ce consideră alții că ar putea fi frumos, ci ceea ce e imperios necesar propriei dorințe de exprimare».

S-a insistat asupra semnificației pe care «compoziția scenică» *Sunetul galben* a lui Kandinsky, apărută și ea în *Almanah*, a avut-o în explicarea teoriilor estetice ale pictorului. Chiar și citită numai ca o continuare logică a ideilor referitoare la sinteza artelor, «compoziția» este mai curînd o demonstrație (și, în această calitate, nu lipsită de un anume retorism). Kandinsky nu a marcat, în chip atât de elocvent ca un alt pictor expresionist de seamă, Kokoschka, un moment revelator în istoria dramaturgiei ce conturează ideile curentului. Succesiune a unor tablouri intens colorate, fără să-și propună construcția unei acțiuni dramatice, *Sunetul galben* dovedește cât de profund era dator grupul de la München teoriei preromanticilor germani: pictorul Philipp Otto Runge, prietenul lui Novalis, proiectase — cu un secol în urmă — «o operă abstractă, picturală, muzicală, de poezie cu coruri».

Criticii contemporani au deslușit în ideile artistice apărute de Kandinsky în paginile *Almanahului* «o reacție împotriva impresionismului» și a «reproducerii iluzioniste a naturii». S-a relevat efortul de a crea un limbaj «al liniei și al suprafeței, al culorilor și al valorilor, care nu intenționează să sugereze vreun obiect definit sau să includă



asociații de ordin intelectual». Dar, în același timp, un istoric de artă foarte stimat pe atunci, Hans Tietze, atrăgea atenția că « artiștii de la „Călărețul Albastru“ nu s-au despărțit (și nici n-ar fi avut cum s-o facă) de reprezentarea obiectului. Chiar dacă reprezentarea e rezultatul unui proces complicat de sinteză, un ochi avizat, un gând care cunoaște sensul acestei sinteze, poate reface procesul în sens invers și ajunge atunci, neapărat, la modelul material ce a constituit sursa etapelor succesive ale stilizării, ale eliminării detaliilor ».

Însemnătatea mișcării conduse de Kandinsky la « Călărețul Albastru », stă, mai ales, în reevaluarea unor concepte tradiționale ale artei și în adaptarea lor la înțeleșurile culturii moderne. În 1914, Heinrich Wölfflin va formula teza conform căreia « istoria artei și arta se dezvoltă paralel »; cu alte cuvinte, teoria artistică își trage concluziile din realitatea creației și, în același timp, o influențează, propunându-i noi înțeleșuri ale unor noțiuni larg acceptate pînă atunci. *Almanahul* din 1912 compunea o nouă imagine a « istoriei comparative a artei », alăturînd în chip neobișnuit opere de pictură ce aparțineau unor epoci între care nimeni nu se gîndise pînă atunci că s-ar putea trasa linii de unire. Pe de altă parte, critica vremii a descifrat în teoria artistică a lui Kandinsky o atitudine hotărît antiburgheză, o opoziție netă față de filistinismul culturii dominante pe atunci în Occidentul Europei. Ceea ce și explică adeziunea unor tineri intelectuali protestatari la ideile pictorului rus, fără ca acest fapt de istorie a culturii să aibă neapărat semnificația unei afinități artistice. Revista grupului dadaist de la Zürich, de pildă, publicată în vara lui 1916, în plin război, conținea colaborări ale unor artiști de orientări foarte diverse, de la Apollinaire la Hugo Ball, Marcel Iancu, Huelsenbeck și Tzara, de la Modigliani la Picasso, de la Marinetti la Blaise Cendrars; printre ei se afla, în chip firesc, Kandinsky. « Fondatorii expresionismului, ai futurismului, ai cubismului — explică Ball — prima sinteză a direcțiilor moderne în artă și literatură ».

Aspirația la împlinirea unei asemenea sinteze a caracterizat în permanență creația teoretică și activitatea didactică a lui Kandinsky. Ceva mai tîrziu, cînd a funcționat ca profesor la « Bauhaus », vestita școală de artă al cărei scop era « promovarea unei viziuni artistice pe măsura exigențelor impuse de existența umană », el a încercat să împace programul raționalist al școlii cu bazele spiritualiste ale artei, așa cum le schițase el cu mai mulți ani în urmă. Nu numai o lucrare teoretică, *Punctul și linia în raport cu suprafața*, scrisă în anii colaborării sale cu « Bauhausul », ci și operele de pictură, compuse tot mai adesea sub semnul asimilării elementelor de construcție matematică, aduc mărturie pentru heteromorfismul concepțiilor sale din această perioadă. Dar în momentul apropierii de « Bauhaus », relațiile artei lui Kandinsky cu expresionismul se întrerupseseră.

Adevărul e că, încă de pe vremea colaborării la *Almanah*, el se îndreptase spre o artă « nonobiectivă », deși pe atunci obiectul nu dispăruse din tablourile sale, iar forma se înscria într-un spațiu ordonat rațional, ca într-o compoziție muzicală. Artistul a vrut să acrediteze faptul că adeziunea la arta abstractă s-ar fi produs accidental, și nu ca urmare firească a unei evoluții stilistice. A devenit celebră referirea artistului la momentul în care, întorcîndu-se într-o seară în atelier, a fost întîmpinat de o uimitoare pictură, recunoscînd-o apoi ca pe un tablou al său; a doua zi — își va aminti el mai tîrziu — impresiile din ajun se risipiseră aproape cu totul. « Acum știam precis că obiectul îmi distruge pictura », își încheia el faimoasa mărturisire.

Va trece însă multă vreme pînă ce Kandinsky va descoperi un « înlocuitor » al obiectului. Chiar și după ce va începe să picteze *Improvizările*, compoziții coloristice în care elementul dominant e încercarea de transcriere directă a emoției (« un răspuns intuitiv dat naturii »), sugestiile lui Gauguin și ale ornamenticii foviste vor putea fi regăsite în pictura lui. « Ceea ce aș putea spune despre mine sau despre picturile mele nu atinge decît *superficial* înțelesul artistic pur. Pictura trebuie privită ca o reprezentare a unei stări de spirit și nu a unui obiect. »

Apropierea de natură ca izvor al « stărilor de spirit » rămîne factorul esențial al picturii. Ea se produce, însă, într-un mod ce relevă familiarizarea cu viziunea expresionistă: ceea ce se exprimă, în primul rînd, în pictură nu e imaginea exterioară, « impresionistă », ci realitatea lăuntrică. Expresionistă în esență, arta lui Kandinsky conține și sugestii ale unor direcții ce exaltau elementul spontan, automatismul. Arp și suprarealiștii abstracti Masson și Miró au beneficiat — așa cum s-a spus în mai multe rînduri — de exemplul pictorului rus, de teoria « tensiunii interioare », a « creației subconștiente », însușită și de poezia unui Gottfried Benn.



Treptat, legăturile cu modelul real au devenit mai fragile în pictura lui Kandinsky; universul vizibil nu mai furniza decât «matca» artei, forma și culoarea modificându-se permanent, în funcție de starea de spirit pe care tindeau să-o exprime. După mai mulți ani, pictorul va recunoaște înrăurirea produsă asupra artei sale de atmosfera vremii, în anii aceia în care Marc și Nolde prevesteau, în viziuni tulburate de întunecate presimțiri, apropierea războiului. Refugiul său în domeniul «forme pure» a însemnat un mod de respingere a unei realități tragice, osîndită și de Marc care îi opunea lumea tainică și candidă a naturii neatinsă de om.

Anii războiului vor coincide în pictura lui Kandinsky cu ceea ce el însuși va numi «perioada dramatică». Dar, în numele eliminării detaliului descriptiv, a anecdotei, el va cultiva o artă a ritmurilor cromatice, a esențelor, într-o vreme în care Otto Dix sau Käthe Kollwitz vorbeau despre tragediile unei lumi bîntuite de marele cataclism. E îndreptățită, din această perspectivă, observația unui istoric al artei, H. W. Janson, care — discutînd opoziția lui Kandinsky față de conținutul «literar» al picturii figurative — se întreabă în ce măsură dependența de o altă artă, muzica, semnifică o eliberare a artei vizuale de tirania unui factor extern și definirea ei cu propriile mijloace specifice.

Ar fi, însă, la fel de inexact dacă s-ar vorbi despre Kandinsky ca despre un spirit indiferent la toate cîte se petreceau în lumea socială. Entuziasmul cu care a întâmpinat izbucnirea revoluției din patria sa o demonstrează pe deplin. Dealtminteri, legăturile sale sufletești cu pămîntul rusesc nu se întrerupseseră nici în vremea cînd năzuia să stabilească unele canoane estetice în care sugestia obiectului să lase locul unei vibrații lirice, muzicale. În multe tablouri pictate de el în anii 1913—14 se deslușesc variații pe motivul stilizat al troicii sau al turlei ruso-bizantine. După izbînda Revoluției, Kandinsky s-a socotit dator să lucreze pentru împlinirea programului elaborat de guvernul revoluționar. În 1918 era profesor la Academia de Arte din Moscova și lucrător al secției de artă a Comisariatului Poporului pentru Educația Publică. Peste un an va fi numit director al Muzeului de artă; va întemeia un Institut de cultură artistică, redactîndu-i și cel dintîi plan de cercetare (orientat cu precădere spre studierea valorilor artei populare). Profesor al Universității din Moscova, vicepreședinte al Academiei de Științe Artistice, Kandinsky — își amintesc cei care l-au cunoscut atunci — muncea cu pasiune, bucuros că avea puțința să-și traducă în fapt teoriile privind integrarea artei într-un sistem larg al culturii.

Unii comentatori ai biografiei lui Kandinsky au susținut că, în realitate, pictorul nu a fost preocupat în mod special de aspectele sociale ale evoluției artei. E foarte greu de crezut, însă, că nu ar fi fost conștient de sensul prefacerilor în care era atît de direct implicat. Evenimentele influențau, în orice caz, «dacă nu gîndirea, cel puțin experiențele sale», avea să remarce Cassou. Revoluția îl îndemnase să vadă că venise timpul ca întreaga artă să fie înțeleasă dintr-o perspectivă nouă, aceea a contribuției sale sociale. La Academia de Arte din Moscova, acest partizan al «ritmului pur» propusese o colaborare între artiști și oamenii de știință, pentru stabilirea unor principii logice ale esteticii urbane. Și aceasta — cum am observat altă dată — înainte ca, în atelierele *Bauhausului*, Gropius și colegii săi să fi proclamat necesitatea introducerii unor asemenea criterii în planurile orașelor moderne și în sistemul școlar de artă și de arhitectură.

Pictura lui Kandinsky constituie un moment de răspîntie al artei moderne. Herbert Read descoperea în *Improvizațiile* sale prevestirea artei nonfigurative de după cel de-al doilea război mondial, iar în *Compozițiile* din perioada 1921—24, anticipări ale constructivismului european. Deși se cuvine să notăm o precizare pe care o făcea artistul cînd, în *Despre spiritual în artă*, definea sensul atribuit de el «compoziției»: «expresie a sentimentului interior, formată lent, finisată îndelung, aproape cu pedanterie... Aici, rațiunea, conștiința, scopul precis joacă un rol capital. Dar nimic nu se ivește din calcul; numai din sentiment.»

Fără îndoială, mai puțin reprezentativă pentru teoria artistică a lui Kandinsky, cărțulia scrisă în 1925 — *Punctul și linia în raport cu suprafața* — are, totuși, meritul de a fi limpezit unele tendințe desenate mai vag în finalul celeilalte scrieri, *Despre spiritual în artă*. «Această carte nu mai proclamă — releva Carola Giedion-Welcker — evanghelia unui nou univers intern, cu o fervoare aproape religioasă; ea expune, cîteodată, cu o rigoare foarte precisă și aproape științifică, o nouă teorie formală a elementelor desenului, al cărei fundament e întotdeauna aceeași noțiune de unitate spirituală... „Arta modernă nu se poate naște decât atunci cînd semnele devin simboluri“. Punctul și linia sînt deta-



șate aici de orice scop explicativ și utilitar și sînt transpuse la nivelul alogicului. Ele devin esențe autonome, și expresive, așa cum fusese, mai înainte, culoarea.»

Carola Giedion-Welcker se referă la consecințele teoriei kandinskyene asupra picturii artistului rus din perioada de după 1925. În această ultimă fază, limbajul simbolic a devenit (așa cum observă și Herbert Read) «complet concret și obiectiv și, în egală măsură, transcendental». Cu alte cuvinte, pictorul renunță la «continuitatea organică dintre sentiment și simbol»; simbolul năzuiește «să se elibereze total de relațiile lui cu personalitatea artistului». Dacă observația lui Read e exactă, înseamnă că simbolul capătă o valoare autonomă, că universul sensibilității și al ideilor artistului nu mai are nici o putere de a influența conținutul expresiv al metaforei plastice. Că se constituie un sistem de semne *în afara* determinărilor subiective. Ceea ce, mai ales pentru un artist a cărui pictură voia să devină proiecție a unei *stări de spirit*, e greu de imaginat.

E adevărat că, în acești ultimi ani ai creației sale, «sensibilitatea i se părea suspectă» lui Kandinsky și că el insistă asupra distincției necesare între emoția pe care o trăiește artistul («element al structurii individuale») și valorile simbolice ale liniei, punctului și culorii («pe deplin impersonale»). Dar construcțiile sale nu sînt impersonale decît în sensul în care e impersonal calculul matematic: el exprimă un adevăr ce trebuie acceptat de toată lumea, dar rezultă din efortul unei minți care caută o soluție, o expresie precisă a unor raporturi între niște cantități aflate, mai înainte, în starea unei independențe totale. Kandinsky nu putea contesta că între individualitatea artistului și construcțiile matematice, riguroase, se stabileau relații a căror existență determina însăși natura expresiei geometrice a picturii. Artistul știa unde trebuie pus semnul egalității, fără de care n-ar fi existat proporții exacte, iar numerele s-ar fi înfățișat asemenea unor cantități independente între ele. Fără această prezență implicită a pictorului, unul dintre cei mai de seamă discipoli ai săi, Jackson Pollock, n-ar fi susținut că pictorul se află în permanență în mijlocul pînzei pe care o pictează.

Kandinsky construia, de fapt, o pictură *concretă*. Poate că opera lui exprimă — cum s-a spus — tensiunile explozive ale cosmosului. Dar viziunea sa cosmică e străbătută de marile furtuni ale unor primăveri pline de seve, ale unor toamne incendiare (așa se și intitulează unele compoziții ale sale). Anotimpuri în care se regăsesc, prodigios revelate de linie, punct și culoare, stările de spirit ale unui creator nu de imagini, ci de sisteme la fel de logice și de coerente ca ale naturii însăși.

DAN GRIGORESCU



# KANDINSKY VĂZUT DE:

MARCEL BRION

Universul lui Kandinsky este un univers sensibil, conceput pentru bucuria ochilor și a simțului tactil, care ar vrea să guste rafinamentul extrem al unei pete de culoare, care are când consistența înghețată a lacului, când aspectul unui ușor frotiu pe pânza goală. Abstractizarea, aici, este opera sensibilității și nu a inteligenței. Ea este rezultatul elanului, nu al calculului. Pentru Kandinsky, de îndată ce a renunțat la arta figurativă, abstractizarea este condusă de imaginație și răspunde unui soi de imperativ biologic...

Kandinsky nu caută o simplificare a formei: el fuge de definiția care ucide. Niciodată nu a intenționat să *schematizeze* peisajul sau personajele; dimpotrivă el eliberează din forma precară și limitată întreaga facultate emoțională a ansamblului de volume și de culori pe care-l prezintă această formă. În această disociere a materiei care se produce în interiorul tablourilor sale figurative chiar, cum sînt *Crinolinele*, care datează de la începutul lui 1900, sau *Rothenburg*, din 1902, se întâlnește sentimentul faustian al lui: «*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*». Vreau să spun că trecerea la abstractizarea pură nu are la Kandinsky semnificația unei conversiuni, ci, dimpotrivă, aceea a unei intenționalități pentru care toate operele figurative anterioare anului 1910 nu erau decît etape pregătitoare. Cu alte cuvinte, Kandinsky, după părerea mea, a fost întotdeauna abstract, chiar și în perioada în care el se supunea tradiției figurative. Așadar la el are loc nu o iluminare, ci o maturizare, o elaborare, o perfecționare interioară a sentimentului și o concentrare a intensității creatoare în constituirea mediului, a tehnicii, în slujba acestei imaginații exigente și a acestei iubiri înflăcărâte pentru formă și pentru culoare, care revendica pentru formă și culoare meritul suprem al purității, autonomia, eliberarea «subiectului» de legile tiranice...

Cei care confundă *abstractul* cu *intelectualul*, ca urmare a unei confuzii foarte frecvente, din nefericire, nu recunosc în operele lui Kandinsky, cum e și firesc, ceea ce au ele mai profund și chiar mai pitoresc. Departe de a fi niște scheme raționale, compozițiile sale — care nu sînt nici portrete, nici naturi moarte, nici peisaje — conțin și degajă aceeași calitate de emoție obiectivă pe care poate s-o resimtă pictorul figurativ cînd pictează cutare portret, cutare natură moartă ori cutare peisaj. Vreau să spun că dacă W. Kandinsky a încetat foarte repede de a fi pictorul care-și instalează șevalețul în fața unui motiv, el a avut întotdeauna în fața ochilor minții o anumită *stare* a naturii, pe care ne-o reprezintă. Spun stare și nu fragment sau porțiune, prin analogie cu *stările* unei gravuri. Între percepția naturalistă, sau imaginația obiectivă, și realizarea unui tablou se stabilește pentru Kandinsky o anumită elaborare care operează asupra acestei imagini obiective, o transformă, o transpune și, pînă la urmă, dă naștere tabloului pe care-l vedem...

Tablourile lui Kandinsky nu sînt deci demonstrații, și nici teoreme: nu trebuie să căutăm aici nici vreo geometrie, nici vreo matematică, ci doar o atmosferă. Kandinsky a spus într-o zi că ar dori ca spectatorii să *se plimbe* în tablourile sale. Expresia este ciudată: el vrea să spună că pentru a pătrunde în universul său pictat, cel care privește trebuie să părăsească universul obișnuit. Că este neapărat necesar ca el să fie învăluit de tablouri...

Opera lui Kandinsky nu ne învăluie ca un *Morg-bau* ci într-un mod mult mai profund și mai puțin ostentativ, mai tainic. Acest pictor pune stăpînire în același timp pe simțurile, pe sensibilitatea și pe inteligența noastră. El suscită în noi răspunsurile cele mai vii, cele mai intense. În ciuda *jocului* genial, adesea fermecător, din ultimele sale tablouri, se poate spune că toată opera sa stă sub semnul emoției și este impor-



tant să notăm că trecerea la abstractizare a dezvoltat la el această virtute a emoției, în loc s-o atenueze...

(1956)

#### WILL GROHMANN

În lumea întreagă, Kandinsky a devenit un nume, un concept. Pictorul italian Prampolini îl numește Giotto timpurilor noastre, înțelegând prin aceasta înnoirea picturii prin Kandinsky. Prietenii lui cei mai apropiați, Paul Klee și Franz Marc, au recunoscut fără rezerve că, în epoca hotărâtoare a evoluției artei moderne, Kandinsky era mult mai înaintat decât ei, și el le-a dat curajul să caute noi concepții artistice...

Atât ca om cât și ca artist, Kandinsky a rămas, în cea mai mare parte, un mister. Deși a intrat în contact cu o mulțime de contemporani, cu personalități de prim rang, și, în perioada Bauhaus-ului, cu sute de studenți, deși se prezenta foarte deschis și fără ceremonie, majoritatea celor care l-au întâlnit nu spun altceva despre el decât că avea manierele unui nobil, că era de cea mai mare integritate și de o amabilitate înnăscută. Le făcea impresia unui diplomat de carieră sau a unui savant obișnuit cu lumea, nu a unui pictor...

Influența lui Kandinsky asupra tinerilor artiști este mai mare astăzi decât a fost în timpul vieții lui. Abstracție făcând de imitatorii care se mulțumesc cu asemănarea formală, se vede conturarea acestei acțiuni în două direcții: către o abstractizare expresivă și către o formă de gândire matematică în pictură. Când Alfred Manessier scrie: «Trebuie să inventezi un limbaj sau un sistem de semne care să uncască într-un tot lumea sensibilă ca incitare și lumea spirituală ca supremă revelație», el este de partea lui Kandinsky din prima perioadă, fiind, bineînțeles, conștient de prezent; ca și Jean Bazaine, Afro, Winter, Nay și nenumărați alții. În schimb, când Max Bill vorbește despre tablouri numindu-le «gânduri devenite forme», el se situează, împreună cu mai mulți din generația sa sau tineri ca Richard Mortensen, de partea Maestrului de la Bauhaus...

(1958)

#### HERBERT READ

Ca oricare artist din vremea aceea, dotat cu un înalt grad de conștiință, Kandinsky se consacră experiențelor — experiențe cu culori și forme, prin care încearcă să exprime ceea ce el numea «necesitatea interioară». Aceste experiențe l-au făcut să constate că, pentru exprimarea necesității interioare, nu trebuie să cauți asemănare formală. El descoperă că «un cerc în pictură poate fi mai semnificativ decât capul unui om», că «impactul dintre unghiul ascuțit al unui triunghi și un cerc produce un efect care nu este mai puțin puternic decât acela al degetului lui Dumnezeu atingând degetul lui Adam, la Michelangelo». Dar aceste forme expresive nu au nevoie să fie geometrice: formele abstracte sînt veșnic «libere», sînt în mod nepuizabil *evocatoare*. Ele reprezintă, după cum credea el, o nouă posibilitate, care ar permite omului să ajungă la o esență și un conținut închise, în natură, sub aparențe, dar mai semnificative decât ele...

Primele experiențe făcute de Kandinsky pentru inventarea unui mod non-verbal și vizual de comunicare sînt încă net organice prin sentiment. Liniile se ondulează, și reprezintă nu numai mișcare, ci intenție și dezvoltare. Culorile se asociază nu numai pentru a exprima emoții umane (bucurie, tristețe etc.), ci și pentru că ele sînt semnul aspectelor emotive ale mediului nostru — galbenul evocă pămîntul, albastrul cerul; galbenul este crud, stînjenitor, el irită; albastrul este pur, infinit, sugerează pacea eternă. Întreaga construcție — orchestrație de formă și culoare — este voit expresivă; există o necesitate interioară obscură, nedefinită, iar artistul caută intuitiv un aranjament de culori care să exprime acest sentiment, pînă acum niciodată formulat.

Kandinsky este destul de clar în această problemă: artistul devine mai întîi conștient de nevoile sale interioare, și apoi caută să exprime aceste nevoi cu ajutorul simbolurilor vizuale. Nu există nici o definiție a caracterului acestor simboluri (în afară de faptul că ele trebuie să speculeze capacitățile expresive ale culorii). Se știe numai că anumite forme precise antrenează anumite efecte precise — un triunghi, de exemplu, posedă «parfumul său spiritual particular»...

*Improvizațiile* lui Kandinsky sînt prefigurarea artei informale a epocii actuale (de după 1945), iar *Compozițiile* sale sînt predecesoarele artei constructiviste...

Picturile ulterioare (1925—1944) ilustrează faza finală a operei sale în care limbajul simbolic a devenit în întregime concret sau obiectiv, și în același timp, trans-



cendental. Cu alte cuvinte nu mai există, și acest lucru îl face în mod deliberat, o cont-nuitate organică între sentiment și simbolul care îl «reprezintă»; mai curând există o corespondență, o corelație. Eliberând astfel simbolul, Kandinsky a creat o formă de artă complet nouă și din acest punct de vedere el a fost mai revoluționar decât Klee, la care simbolurile sînt o dezvoltare organică a sentimentelor sale, flori ale căror tije și rădăcini pornesc din sufletul artistului. Într-o oarecare măsură, lui Kandinsky chiar sensibilitatea i se pare suspectă; el insistă asupra distincției dintre emoția înecată de artist, pe care trebuie să o exprime și care este personală, și valorile simbolice ale liniei, punctului și culorii, care sînt impersonale. (1959)

#### JEAN CASSOU

Pentru Kandinsky totul este rezonanță, raport și analogie; nu neagă impresia evenimentului exterior, dar o rînduiește printre multiplele influențe și pretexte care nu contează decît prin transmutările pe care le provoacă în geniul interior. Iar aceste transmutări le operează cu o atenție, o vigilență, o subtilitate atît de scrupuloase încît mijloacele sale intelectuale ne pot apărea ca adevărate virtuți morale...

Trăsătura specifică geniului lui Kandinsky este aceasta: Kandinsky e un *spiritual*... La el, pictura, artă materială, e în slujba celor mai înalte aspirații ale sufletului. Toate scrierile și mărturiile lui, toate maximele sale arzătoare, riguroase, adesea candido și cu un accent slav, dovedesc această credință. Sufletul lui pur se împarte între muzică, limbaj al absolutului, pe care Schönberg și școala sa le supuseseră pe atunci unor reguli noi, și o imperioasă preocupare etică...

Acest moscovit, al cărui tată era siberian, întrebuițează un limbaj căruia nu-i putem aplica nici una din referințele noastre și care ne dezorientează total. Formele, decupajul, asocierea lor, grafismele, motivele pictorului, nimic din toate acestea nu ne-ar putea evoca ceva cunoscut, dar degajă un farmec ce nu ține doar de caracterul lor ciudat. Există în ele legi și armonii specific plastice și care sînt ale unui maestru plastician. Fără îndoială că acesta nu se înșală atunci cînd ascultă de «nevoia sa interioară». Pentru a se manifesta, ea dispune desigur de materiale neobișnuite, dar puterea ei este evidentă și indiscutabilă. Ea aparține unui artist cu un gust perfect, de o siguranță incontestabilă, de o inepuizabilă fecunditate, permanent predispus să creeze, în toate tehnicile, pictură, gravură, acuarelă, aidoma unui muzician din glorioasa epocă a lui Bach, cînd curgeau fără oprire valuri de știință și de imaginație. Abstracțiunea e cu atît mai fermecătoare și se impune cu atît mai mult, la Kandinsky, cu cît ea nu este fructul unei voințe speculative, ci al unui impuls firesc, care-și are izvoarele pe de o parte într-un temperament deosebit, pe de altă parte în originile sale exotice. Nici o constrîngere nu există în această artă, ci o perfectă autenticitate, o bucurie cristalină și suverană. Kandinsky n-a trebuit să se elibereze de real: era de la bun început eliberat de real; voința e în el, nu în actul său subversiv; arta sa este pictura pură, pentru că autorul e pur, dar și pentru că s-a născut în adîncurile unui continent în care formele țîșnesc libere, abstracte, decor pur, joc dinamic. Este arta cel mai firesc *antinaturalistă*. ... Eliberat de orice intenție de imitație, geniul lui Kandinsky se preocupă să-și combine elementele geometrice, semnele, petele de culoare pentru a obține cea mai intensă emoție poetică, după formele asemănătoare fugii și contrapunctului... (1960)

#### JACQUES LASSAIGNE

În jurul anului 1910, Kandinsky a jucat un rol hotărîtor în mișcarea care a eliberat pictura de servitutea aparențelor. El nu e numai un pionier, ci și părintele unei nesfîrșite progenituri; din toate formele picturii abstracte, nu e nici una pe care să n-o fi inițiat și experimentat el mai întîi. Dacă influența lui a fost atît de hotărîtoare și de profundă e pentru că lucidității demersului său îi răspundea o consecvență morală și o autoritate determinantă. Opera sa, care merge de la o explozie lirică animată și colorată pînă la o organizare arhitecturală domoală și la un repertoriu riguros de elemente inventate, pentru a ajunge la o mare sinteză cosmică, s-a desfășurat armonios pînă-n ultima zi a vieții și i-a permis să-și concretizeze mereu periplul spiritual... Tehnician neasemuit, el a pus această știință în slujba intuiției și a ideii. N-a rămas nici odată prizonierul unei discipline, ci a vrut să lărgească domeniul artei la toate ordinele de cunoaștere, creînd sinteza picturii și a muzicii, a științei și filosofiei, pentru a face din ele o rezultată universală. (1964)



## ALEXANDRE KOJEVE

În 1910, când pictează vestita acuarelă «non-figurativă», Kandinsky inaugura un gen pictural care nu existase pînă la el, dar care se va răspîndi din belșug după aceea. Să vedem prin ce diferă acest nou gen de pictură de pictura tradițională.

Pictura tradițională ar putea fi definită ca arta de a *extrage*, ca să spunem așa, Frumosul încarnat în mod vizibil în natură și de a reproduce acest Frumos, monocrom sau policrom, pe o suprafață. Înainte de Kandinsky, frumusețea unui desen sau a unui tablou era deci totdeauna *abstractă*. Când pictorul desena sau picta un arbore frumos, nu arborele în sine îl interesa pe el, ci exclusiv frumusețea sa. El nu se servește de arbore, îl lasă intact la locul său. Se mulțumește numai să-i extragă frumusețea și să o reproducă în desenul sau tabloul pe care îl face. Atunci când pictează sau desenează arborele, *face abstracție* de aproape toate elementele care formează arborele real. Iar frumusețea care rezultă dintr-o abstractizare nu poate fi numită decît abstractă.

Se poate deci numi *abstractă* întreaga pictură care precede arta picturală inaugurată de Kandinsky și, în același timp, ea poate fi numită *subiectivă*.

Într-adevăr, numai un subiect poate «face abstracție» de anumite elemente ale unui obiect: după abstragere, aceste elemente nu obiectului îi lipsesc, ci din reprezentarea pe care subiectul respectiv a făcut-o obiectului. Re-producînd frumusețea abstrasă dintr-un arbore, artistul desenează sau pictează nu arborele, nici frumusețea lui, ci frumusețea *impresiei subiective* avută de el în legătură cu acel arbore. Însă, dacă subiectivul nu presupune neapărat abstractizare, abstractizarea este inevitabil subiectivă. Înainte de Kandinsky, pictura era deci subiectivă în măsura în care era abstractă, deoarece acesta era singurul mod de a fi «figurativă»...

Deoarece Kandinsky creează fără să re-producă ceva, pictura lui este concretă și nu abstractă. Nereproducînd nimic, artistul nu are de ce să facă abstracție. Frumusețea creată de pictura non-figurativă nu este o frumusețe abstractă, ea nefiind extrasă dintr-un obiect non-pictural. Această frumusețe este frumusețea tabloului prin care ea se materializează, el o redă în întregime fără a-i suprima ceva. Frumusețea încarnată în și printr-o pictură non-figurativă este la fel de *concretă* ca și frumusețea încarnată prin și în natură și, în consecință, la fel de *obiectivă*. Pictînd un tablou figurativ, artistul nu poate reproduce decît un fragment din lumea în care trăiește: nici un tablou figurativ nu poate reprezenta Universul real în ansamblul său, și limitele spațiale ale tabloului sînt totdeauna un decupaj arbitrar al lumii reprezentate. Din contră, tabloul non-figurativ («reușit» din punct de vedere artistic) reprezintă un tot și nu un fragment: limitele tabloului sînt cele ale obiectului însuși. Pictura *concretă* și *obiectivă*, inaugurată de Kandinsky, în opoziție cu pictura *abstractă* și *subiectivă*, care este în mod necesar fragmentară, ar putea fi definită și ca o pictură *totală*.

(1966)

## DORA VALLIER

Kandinsky face parte dintre artiștii la care inteligența critică este la fel de vie ca sensibilitatea. Extraordinar de sensibil, el este capabil să mediteze cu aceeași intensitate și asupra a ceea ce simte. Această particularitate a temperamentului său, această calitate a spiritului său de a primi orice impresie și de a o analiza amplificînd-o este aceea care l-a condus la arta abstractă...

El este opusul creatorului care se limitează la propriile cercetări. Este un spirit deschis, curios, obișnuit să fie la curent cu ultimele noutăți: lecturile pe care le citează în scrierile sale abordează toate domeniile, de la literatură la știință, trecînd prin etnografie. Și cum solida sa formație, în special artistică și muzicală, îi dă o mare încredere în judecată, Kandinsky i se consacră fără ezitare. Natura sa armonioasă care îl apără de orice excese și franchețea fără afectare a gândirii sale conferă *Spiritualului în artă* un ton și o însuflețire remarcabile, dincolo de valoarea istorică a lucrării.

(1967)

## PHILIPPE SERS

La Kandinsky totul este limpede. El prezintă toate garanțiile marelui înțelept al artei moderne și se înscrie perfect în descendența acelor care, pînă la Seurat, au vrut să răspundă la Neliniște prin Certitudine. Este un savant, un filosof. Geniul său este apolinic. Raționamentele sale nu au nici un fel de lipsuri, iar prezentarea lor nici o neglijență. . . Trebuie să subliniem legătura strînsă dintre teorie și practică, ea fiind una



din caracteristicile esențiale ale întregii sale opere. De la profesorul de drept, care puțin a lipsit să fie, Kandinsky a păstrat metoda... Gândirea sa este riguroasă, dar niciodată complet independentă de opera mâinilor sale, ca și de sensibilitate.

Dacă el stabilește și preconizează apropierea dintre pictură și muzică, artă pur «spirituală», o face în primul rînd pentru a consacra acest raport... Și dacă el elaborează ceea ce va deveni mai târziu Gramatica picturii noi, o face pentru că, în calitate de pictor, îi era necesară. Pentru Kandinsky paleta și mașina de scris au fost două instrumente complementare, și s-a servit de amîndouă cu aceeași virtuozitate...

Scrierile sale trebuie citite ca povestirea unei adevărate aventuri spirituale, dar, în același timp, și ca investigația cea mai obiectivă și cea mai profund revoluționară pentru condițiile și posibilitățile artei moderne.

(1970)

## KANDINSKY DESPRE KANDINSKY

Primele culori care mi-au produs o impresie puternică au fost verdele deschis, și pur, albul, roșul carmin, negrul și ocrul-galben. Am aceste amintiri de la vîrsta de trei ani. Aceste culori le-am văzut pe diferite obiecte, a căror amintire însă nu mai este atît de clară ca cea a culorilor înseși...

Am avut două experiențe care mi-au marcat întreaga viață și care m-au tulburat pînă în adîncul sufletului. Vizitarea Expoziției impresionistilor francezi de la Moscova — în special *Căpița de fîn* a lui Claude Monet — și vizionarea la Teatrul Mare din Moscova a spectacolului cu opera *Lohengrin* de Wagner.

Anterior cunoscusem numai arta realistă, de fapt exclusiv pe ruși, și deseori stăteam vreme îndelungată în fața mîinii lui Franz Liszt din portretul de Repin, sau în fața altor lucrări asemănătoare. Deodată, pentru prima dată, mă găseam în fața unei *picturi* care, după cum indica catalogul, reprezenta o căpiță de fîn pe care însă eu nu o recunoșteam. Această neînțelegere mă neliniștea și mă plictisea. Consideram că pictorul nu avea dreptul să picteze într-un mod atît de neclar. Aveam senzația că obiectul lipsește din această operă. Dar am remarcat cu mirare și surprindere că pictura nu numai că te atrăgea, dar și se impregna pentru totdeauna în memorie și, cu totul pe neașteptate, plutea prin fața ochilor pînă la cel mai mic detaliu. Toate acestea nu îmi erau clare și nu puteam încă prevedea consecințele naturale ale acestei experiențe. Dar ceea ce îmi era perfect clar era forța neașteptată, necunoscută de mine pînă atunci, a unei palete care depășea toate visele mele. Pictura căpăta o putere și o măreție fabuloase. Dar inconștient, obiectul, ca element indispensabil al unei picturi, își pierde pentru mine importanța. În esență aveam totuși impresia că Moscova mea de basm exista deja pe pînză.

*Lohengrin* mi-a părut totuși o realizare deplină a acestei Moscove. Viorile, tonurile profunde ale basului și mai ales instrumentele de suflat întruchipau pentru mine impresia adîncă pe care mi-o crea înserarea. Îmi vedeam toate culorile cu ochii minții. Linii sălbătice, aproape nebune, se încordau în fața mea. Nu îndrăzneam să spun că Wagner mi-a pictat muzical «momentul». Dar mi-a devenit cu totul limpede că arta este mult mai puternică decît crezusem și că, pe de altă parte, pictura poate dezvolta tot atîta putere cîtă posedă muzica. Iar incapacitatea de a descoperi cu însumi aceste puteri sau chiar de a le căuta mi-a făcut renunțarea cu atît mai amară...

O altă experiență, deosebit de puternică, pe care am trăit-o în anii studenției și care a avut, de asemenea, o influență decisivă mai târziu, a fost vederea tablourilor lui Rembrandt, de la Ermitaj...



Rembrandt m-a tulburat profund. Grandioasa distribuție a luminii și întunericului, amestecul tonurilor secundare în planuri mari, combinarea lor aveau, la orice distanță, efectul unei uriașe antifonii, și, nemijlocit, mi-au reamintit de trompetele lui Wagner, mi-au dezvăluit puterile supranaturale ale culorii, și în special intensificarea acestei puteri prin juxtapuneri, adică contraste. Inconștient, mă apropiam de picturile extraordinare așa cum mă apropii acum de «natură»; mă înclinam în fața lor și le salutam cu adâncă bucurie, dar făceam aceasta dintr-o putere străină mie. Pe de altă parte simțeam, întrucâtva inconștient, că această grandioasă distribuție conferea picturii lui Rembrandt o calitate pe care nu o mai văzusem niciodată înainte, că această pictură «va trăi multă vreme». Mai târziu am înțeles că această distribuție creează pe pânză, ca prin minune, un element care la început pare străin și inaccesibil picturii — *timpul*...

Mult mai târziu, la München, am fost odată fermecat de o imagine neașteptată din atelierul meu. Se însera. Veneam acasă cu cutia cu acuarele, după ce făcusem un studiu, încă visînd și absorbit, cufundat în lucrarea pe care o terminasem. Cînd am văzut, deodată, o pictură nespus de frumoasă, impregnată de o căldură internă iradiantă. La început am ezitat, apoi m-am repezit spre pictura misterioasă din care nu am văzut nimic altceva decît forme și culori și al cărei conținut nu era de înțeles. Imediat am aflat cheia enigmei: era un tablou al meu, sprijinit de perete invers. A doua zi am încercat să obțin același efect la lumina zilei. Succesul a fost doar pe jumătate: chiar pe dos recunoșteam întotdeauna obiectele, iar splendidul amurg lipsea. Acum știu cu siguranță că obiectul dăuna picturilor mele.

Eram confruntat cu probleme înspăimîntător de profunde, pline de răspunderi. Iar cea mai importantă era: Ce ar trebui să înlocuiască lipsa obiectului? Pericolul unei picturi ornamentale era evident, existența iluzorie, fără viață, a formelor stilizate, nu putea decît să mă sperie.

Numai după mulți ani de muncă asiduă, de gîndire perseverentă, de numeroase eforturi minuțioase, de dezvoltare permanentă a capacității de a experimenta forme pure și abstracte, și de a pătrunde și mai adînc în aceste profunzimi incomensurabile, am ajuns la formele de pictură cu care lucrez, și pe care lucrez astăzi, și care sper și doresc să le dezvolt și mai mult...

În mijlocul paletelor se află o lume ciudată de reziduuri de culori care, în personificarea lor inevitabilă pe pânză, ajung foarte departe de această sursă. Aceasta este o lume născută din dorințele tablourilor deja pictate, care s-a format din întîmplare, printr-un misterios joc de forțe, străin artistului. Iar eu datorez mult acestor accidente: ele m-au învățat mai mult decît oricare profesor sau maestru. Ore în șir le-am studiat cu dragoste și admirație.

A crea o operă de artă înseamnă a crea o lume.

Astfel aceste senzații de culori pe paletă (ca și acelea din interiorul tuburilor, asemenea oamenilor, puternice spiritualicește însă modeste ca înfățișare, care la nevoie își dezvăluie deodată puterile pînă atunci ascunse) au devenit experiențe ale sufletului...

Simțeam din ce în ce mai mult că problema în artă nu era forma, ci o dorință interioară (=conținut) care determina imperios forma. Un pas înainte — care mi-a luat rușinos de mult timp — a fost rezolvarea problemei artei exclusiv pe baza necesității interioare, care a detronat într-o clipă toate regulile și limitările cunoscute...

Mulți ani au trebuit să treacă pînă am găsit soluția simplă, simțind și gîndind că scopurile (și astfel mijloacele) naturii și artei sînt în esență, organic, și prin legea universală, diferite una de cealaltă — și tot atît de mărețe și de puternice. Această soluție, care astăzi mă călăuzește, care este atît de simplă și de firească, îndepărtează tortura inutilă și sarcina deșartă pe care mi-o impusesem sufletu-mi, în pofida inaccesibilității ei — ea a alungat această tortură și drept rezultat bucuria mea față de natură și artă au atins culmi de netulburat. De atunci m-am bucurat deplin de elementele acestor două lumi. Iar acestei bucurii îi adaug un sentiment de imensă recunoștință.

*Amintiri, 1913*

Orice operă de artă este copilul epocii sale și, de cele mai multe ori, mama sentimentelor noastre. Fiecare epocă dintr-o civilizație își creează o artă proprie pe care nu o vom vedea niciodată renăscîndu-se. Încercarea de a reanima principiile artei secolelor trecute nu poate conduce decît la producerea de opere născute-moarte. După



cum este imposibil a face să învie în noi spiritul și modul de a simți al anticilor Greci. De exemplu, în plastică eforturile făcute pentru a aplica principiile lor vor duce doar la crearea unor forme asemănătoare formelor grecești...

Există, între formele de artă, o altă analogie care se întemeiază pe o necesitate fundamentală. Similitudinea dintre tendințele morale și spirituale ale unei epoci, căutarea telurilor deja conturate în trăsăturile lor esențiale, apoi uitate, adică asemănarea climatului interior poate conduce în mod logic la folosirea formelor care, în trecut, au servit cu succes aceleiași tendințe. Astfel s-a născut, cel puțin în parte, simpatia, înțelegerea noastră pentru primitivi, afinitatea spirituală pe care ne-am descoperit-o cu ei...

Spectatorul se îndepărtează de artistul care, într-o artă fără ideal, refuză să vadă scopul proprii sale vieți și țintește mai sus.

A înțelege înseamnă a educa spectatorul, a-l determina să împărtășească punctul de vedere al artistului. Am spus mai sus că arta este copilul epocii sale. O asemenea artă poate să reproducă artistic numai ceea ce atmosfera momentului exprimă clar. Această artă, care nu are în ea nici un germene al viitorului, care este numai copilul timpului și nu va ajunge niciodată mama viitorului, este o artă căreia îi lipsește potența creatoare. Ea trăiește puțin, și, lipsită de rațiunea de a fi, moare odată cu ambianța ce i-a dat naștere.

Este o altă artă capabilă de dezvoltare. Și ea își are originea în epocă, dar ea nu este numai ecoul și oglinda epocii. Această artă posedă în plus o forță profetică de stimulare care este capabilă de o răspîndire vastă și penetrantă.

Viața spirituală, căreia îi aparține și arta — fiind unul din agenții ei cei mai puternici —, se exprimă printr-o mișcare înainte și în sus, complexă dar fără ocolișuri, care se poate reduce la un element: mișcarea cunoașterii...

Libertatea, fără de care arta se sufocă, nu este niciodată absolută. Fiecare epocă primește numai o parte din ea, dincolo de care nici geniile cele mai puternice nu pot trece. Dar de fiecare dată această limită trebuie consumată în întregime...

## DESPRE CULOARE

Din punct de vedere strict fizic, ochiul simte culoarea. El resimte proprietățile culorii și este încântat de frumusețea ei. Bucuria pătrunde sufletul spectatorului care o savurează precum un gurmand o delicată... Ca orice senzație, este o impresie cu totul fizică, de scurtă durată și superficială, care se șterge fără să lase urme, atîta timp cît sufletul rămîne închis... Îndată ce ochiul nu mai vede culoarea, acțiunea fizică a petei colorate dispare...

Asupra unei sensibilități mediocre culoarea nu are decît efecte superficiale care se pierd imediat după dispariția excitației. Așa elementare cum sînt, aceste efecte sînt diferite. Culorile deschise atrag în plus ochiul și îl fac să se oprească asupra lor. Culorile deschise și calde îl rețin și mai mult. Așa cum flacăra atrage în mod irezistibil omul, roșul aprins atrage și irită privirea. Galbenul citrin aprins rănește ochii. Ochiul nu îl poate suporta. S-ar putea spune o ureche asurzită de sunetul strident al trompetei. Ochiul devine neliniștit, clipește și caută adîncime și liniște în albastru și verde.

Dacă spiritul asupra căruia ea acționează este cultivat, și mai profundă este emoția pe care această acțiune elementară o provoacă în suflet. Ea este dublată, în acest caz, de o a doua acțiune psihică. Culoarea provoacă deci o vibrație psihică. În fond, efectul său fizic superficial este numai calea care îi servește să impresioneze sufletul... Sufletul fiind strîns legat de corp, o emoție, chiar neînsemnată, poate totdeauna, prin asociere, să provoace o a doua ca răspuns. Roșul, de exemplu, poate declanșa, pentru că flacăra este roșie, o vibrație interioară asemănătoare cu cea a flăcării. Roșul cald are o acțiune excitantă. Fără îndoială, pentru că se aseamănă cu sîngele, impresia pe care o produce acest roșu poate fi neplăcută, chiar dureroasă. În acest caz culoarea trezește amintirea unui alt agent fizic care exercită asupra sufletului o acțiune apăsătoare...

Există culori care par aspre și rănesc privirea. Altele, din contră, dau impresia de neted, catifelat; ne-ar place să le mîngîiem (de exemplu, albastru-ultra-marin închis,



verdele de crom, garanța). Tocmai aceste senzații pe care ni le dau culorile au produs împărțirea tonurilor de culori în tonuri calde și tonuri reci. Unele culori, precum garanța, par moi și liniștite, altele, ca verdele-cobalt, albastrul-verde (oxid), întotdeauna dure și uscate, chiar și atunci când ies din tub...

Dar nu numai prin asociere putem explica acțiunea culorilor asupra sufletului. Culoarea, totuși, este un mijloc de a exercita asupra sufletului o influență directă. Culoarea este clapa, ochiul este ciocânelul care o lovește, sufletul, instrumentul cu mii de coarde. El, artistul, este mîna care, cu ajutorul uncia sau alteia din clape, obține de la suflet vibrația dorită.

*Este deci evident că armonia culorilor nu trebuie să se bazeze decît pe principiul contactului eficace.* Sufletul uman, atins în punctul său cel mai sensibil, răspunde.

Acest principiu de bază noi îl numim *Principiul Necesității Interioare*.

Pentru a-și atinge scopul, arta dispune de două mijloace: culoarea și forma.

Forma, luată separat, ca mod de reprezentare a obiectului (real sau imaginar), în calitate de contur pur abstract al unui spațiu sau al unei suprafețe, poate exista prin ea însăși. Nu concepem însă culoarea întinsă fără limite. Roșul nelimitat se poate doar gândi sau simți...

Însă cînd este vorba să redăm acest roșu, ca spre exemplu în pictură, sub o formă materială, trebuie: să avem un ton determinat, ... deci, să fie, ca să spunem așa, caracterizat subiectiv; să fie delimitat în suprafață în raport cu alte culori...

Existența acestor raporturi necesare între culoare și formă ne determină să examinăm efectele pe care forma le are asupra culorii. Forma, chiar abstractă sau geometrică, posedă un ton interior propriu; ea este o ființă spirituală dotată cu calități identice cu această formă. Un triunghi (neavînd alte caracteristici indicatoare decît că este ascuțit, obtuz sau isoscel) este o ființă. Un parfum spiritual propriu emană din el. Asociat cu alte forme, acest parfum se diferențiază, se îmbogățește cu nuanțe, dar în fond rămîne neschimbat...

Un triunghi plin cu galben, un cerc cu albastru, un pătrat cu verde, și iar un triunghi umplut cu verde, un cerc galben, un pătrat albastru și așa mai departe. Toate sînt ființe diferite, exercitînd fiecare o acțiune diferită.

Ne este ușor să remarcăm că valoarea unei culori este subliniată de o anumită formă și atenuată de o alta. Culorile «vii» își etalează mai bine calitățile într-o formă ascuțită (galbenul, de exemplu, printr-un triunghi). Culorile pe care le-am putea numi profunde sînt întărite și acțiunea lor intensificată prin forme rotunde. (De exemplu, albastru printr-un cerc.) Pe de altă parte faptul de a nu asorta forma cu culoarea nu trebuie considerat ca o «dizarmonie». Dimpotrivă, el trebuie privit ca o posibilitate nouă, deci o armonie.

*Despre spiritual în artă, 1912*

## CONȚINUT ȘI FORMĂ

Două sînt elementele care alcătuiesc opera de artă: elementul *interior* și elementul *exterior*. Primul, luat separat, este emoția din sufletul artistului. Această emoție posedă capacitatea de a provoca o emoție absolut analoagă în sufletul spectatorului. Atîta timp cît sufletul este legat de corp, el nu poate vibra decît prin intermediul senzației. Aceasta din urmă este deci elementul care conduce de la imaterial la material (artistul) și de la material la imaterial (spectatorul).

Emoție — senzație — operă — senzație — emoție.

*Elementul interior al operei este conținutul său.* Trebuie deci ca în suflet să existe o vibrație. Fără existența ei nu se poate naște opera. Cu alte cuvinte, nu se poate naște decît un simulacru de operă...

Pentru ca acest conținut, care trăiește la început «în mod abstract», să devină operă trebuie ca cel de al doilea element — elementul exterior — să ajute la materializare. De aceea conținutul aspiră la un mijloc de expresie, la o formă «materială».

Opera reprezintă astfel o fuziune inevitabilă și indisolubilă între elementul interior și elementul exterior, adică între conținut și formă.

Elementul determinant este cel al conținutului. La fel cum cuvîntul nu determină conceptul, ci conceptul cuvîntul, conținutul determină forma: *forma este expresia*



*materială a conținutului abstract.* Alegerea formei este astfel determinată de *necesitatea interioară* care constituie de fapt singura lege imuabilă a artei.

O operă născută în modul descris mai sus este o operă «frumoasă». O operă frumoasă presupune în consecință o *legătură ordonată între două elemente, interiorul și exteriorul*. Această legătură îi conferă operei unitatea. Opera devine subiect. Sub formă de pictură, ea este un organism spiritual care, ca orice organism material, este format dintr-un mare număr de părți diferite.

Luete separat, aceste părți sînt la fel de lipsite de viață precum un deget separat de mîină. Viața degetului, ca și mișcarea lui, este condiționată de combinarea lui în mod rațional cu celelalte părți ale corpului. *Această combinare rațională este construcția*. Opera de artă se supune aceleiași legi ca și opera naturală: legii construcției; diferitele sale părți trăiesc prin ansamblu.

*Pictura în calitate de artă pură, 1913*

Forma, în sensul restrîns al termenului, nu este altceva decît delimitarea unei suprafețe printr-o altă suprafață. Aceasta este definiția caracterului ei exterior...

Exteriorul formei, cu alte cuvinte delimitarea la care forma servește drept mijloc, poate fi foarte diferit. În același timp, cu toate diferențele pe care forma le poate prezenta, ea nu trece niciodată de două limite exterioare: sau forma, considerată ca delimitare, servește, tocmai prin această delimitare, la decuparea pe suprafață a unui obiect material; sau forma rămîne abstractă, adică nu reprezintă nici un obiect real, și constituie o ființă pur abstractă.

Între aceste două limite există nenumărate forme în care coexistă, predominînd pe rînd, două elemente: elementul material și elementul abstract. În prezent, aceste forme alcătuiesc tezaurul din care artistul alege elementele operei sale.

*Despre spiritual în artă, 1921*

Forma este totdeauna legată de timp, adică relativă, ea fiind numai mijlocul, astăzi necesar, prin care atitudinile actuale se comunică și se fac auzite...

Nu va trebui să divinizăm forma. Nu va trebui să luptăm pentru o formă decît în măsura în care ea poate servi la exprimarea rezonanței interioare. De aceea nu trebuie să căutăm salvarea într-o formă dată.

Întrucît forma nu este decît o expresie a conținutului, iar conținutul diferă în funcție de artiști, este limpede că pot exista *în același timp numeroase forme diferite, care sînt la fel de bune. Necesitatea creează forma...*

Astfel spiritul fiecărui artist se reflectă în formă. Forma poartă pecetea *personalității* lui...

O formă poate produce deci un efect plăcut sau neplăcut, să apară ca frumoasă sau urîță, armonioasă sau dezagreabilă, iscusită sau stîngace, rafinată sau grosolană etc.... Toate aceste noțiuni sînt absolut relative, lucru ce se observă cu ușurință dacă examinăm seria infinită a formelor trecute.

Forma însăși este tot atît de relativă. Astfel trebuie să o apreciem și să ne-o imaginăm. Trebuie să ne situăm în fața unei opere în așa fel încît să lăsăm forma să influențeze sufletul nostru, și prin intermediul formei conținutul ei (spiritul, rezonanța interioară.) Altfel se ridică relativul la rang de absolut.

*Despre problema formei, 1912*

Natura întregă, existența și întreaga lume din jurul artistului, ca și viața lui sufletească sînt sursa unică a oricărei arte. Este foarte primejdios să suprimi o parte a acestei origini (viața exterioară din jurul artistului) sau alta (viața lui interioară), chiar mai primejdios decît să tai unui om un picior, căci el poate fi înlocuit cu un picior artificial. În acest caz se taie mai mult decît piciorul, se pune capăt propriei sale creații. Fără să știe, artistul «se hrănește» cu impresii exterioare (viața exterioară), le prefăce în sufletul său (viața interioară), realitatea și închipuirea! Rezultatul este o operă...

Pictura numită «naturalistă» presupune din partea pictorului a avea în fața ochilor o cît de mică bucată de natură (peisaj, om, floare etc.), pe care o modifică «după temperamentul său», pentru a crea o ființă picturală care se numește tablou. Potrivit cu importanța acestei prefaceri, tabloul va fi apreciat ca «impresionist», «expressionist», sau în fine «cubist»...



Pictorului abstract «impulsul» i-l dă nu o bucată de natură oarecare, ci natura întreagă, sub aspectele sale cele mai diverse, care se adună în el tocmai pentru a-l determina să creeze o operă. Această sinteză caută forma de expresie care îi convine mai bine, adică forma non-figurativă. Forma abstractă este mai încăpătoare, mai liberă decât forma figurativă, conținutul său este mai bogat...

Nu îmi place deloc expresia de «pictură abstractă»... După părerea mea cel mai bun termen ar fi cel de artă «reală» (*reale Kunst*), deoarece această artă juxtapune lumii exterioare o nouă lume, a artei, de natură spirituală. O lume care nu poate fi creată decât de artă. O lume reală. Dar vechea denumire de artă abstractă s-a încetățenit deja...

*Pictura abstractă, 1935*

După părerea mea, o limită stabilită geometric lasă culorii o posibilitate mai mare de a provoca o vibrație pură, decât limitele unui obiect oarecare, care ni se adresează întotdeauna prea cu putere și prea cu rigurozitate, provocându-ne o vibrație proprie lui (cal, gîscă, nor). Limitele «geometrice» sau «libere» nelegate de un obiect, provoacă, ca și culorile, emoții, dar mai puțin precise decât obiectul, mai libere, mai elastice, în concluzie «abstracte»...

*Arta de astăzi este mai vie ca oricînd, 1935*

În artă, treptat, vedem trecînd pe primul plan elementul abstract care, ezită să se lase văzut...

Nimic mai natural decât aceasta lentă dezvoltare, această înflorire finală a abstractului...

Problema se pune în cazul acesta de a ști dacă nu este posibil, în ultimă analiză, să devină necesar să renunțăm complet la elementul obiectiv, de a-l alunga, de a-l distruge cu scopul de a păstra, dezgolit, pur și nud numai elementul abstract. Gravă și presantă problemă, al cărei răspuns îl aflăm prin disocierea celor două sonorități corespunzătoare celor două elemente ale formei (elementul obiectiv și elementul abstract). Fiecare cuvînt pronunțat (arbore, cer, om) provoacă o vibrație interioară, și la fel se întîmplă și cu fiecare obiect reprodus într-o imagine. A renunța la mijloacele susceptibile de a provoca această vibrație ar însemna să sărăcim mijloacele noastre de expresie...

*Despre spiritual în artă, 1912*

«Înțelegerea» acestui gen de tablou (abstract) impune aceeași eliberare ca și «înțelegerea» tablourilor realiste: în prezența lor, de asemenea, noi trebuie să fim capabili să înțelegem lumea întreagă așa cum este, fără să îi adăugăm interpretări legate de obiecte. Aceste forme abstracte (linii, suprafețe, pete etc.) nu au importanță prin ele însele, ci numai prin rezonanța lor interioară, viața lor. La fel în operele realiste, nu obiectul însuși contează sau învelișul său exterior, ci rezonanța lui interioară, viața sa.

*În arta abstractă, elementul «obiectiv» redus la minimum trebuie recunoscut ca elementul real cel mai puternic...*

*Cea mai mare deosebire exterioară devine cea mai mare asemănare interioară...*

În principiu nu are nici o importanță dacă artistul a recurs la o formă reală sau abstractă, deoarece ele sînt din punct de vedere interior echivalente. Alegea trebuie să fie lăsată artistului, care trebuie să știe mai bine ca oricine prin ce mijloc este capabil să materializeze cel mai limpede conținutul artei sale. În termeni mai abstracți, putem spune că, *în principiu, nu există o problemă a formei.*

*Despre problema formei, 1912*

Deplină armonie între «formă» și «conținut», în care formă=conținut și conținut=formă, nu se poate naște decât în cazul în care conținutul creează forma...

Conținutul *general* al timpului nu poate încă produce o formă *generală*, pentru că el este încă la începutul dezvoltării sale. De aceasta la întrebarea: «Arta abstractă trebuie considerată începînd de astăzi ca singura artă?», eu voi răspunde fără ezitare pentru a doua oară *nu*.

*Un nou naturalism?, 1922*



## PRINCIPIUL NECESITĂȚII INTERIOARE

Această necesitate interioară este formată din trei necesități:

1. Orice artist, în calitate de creator, trebuie să exprime ceea ce este caracteristic persoanei sale. (Elementul personalității).
2. Orice artist, ca fiu al epocii sale, trebuie să exprime ceea ce este caracteristic acestei epoci. (Elementul stil în valoarea sa interioară, care este compus din limbajul epocii și din limbajul poporului...).
3. Orice artist, ca slujitor al Artei, trebuie să exprime ceea ce, în general, este caracteristic artei. (Elementul de artă pur și etern, pe care îl regăsim la toate ființele umane, la toate popoarele și în toate timpurile, care se găsește în operele tuturor artiștilor, la toate națiunile și în toate epocile și care nu se supune, în calitate de element esențial al artei, nici unei legi de spațiu sau de timp.)...

Aceste trei necesități, ..., sînt cele trei elemente necesare operei de artă. Ele sînt intim legate între ele, adică se întrepătrund, exprimînd prin aceasta în orice moment unitatea operei. În același timp, primele două elemente poartă în ele timpul și spațiul, un fel de înveliș relativ opac. Într-o oarecare măsură, procesul de dezvoltare al artei constă din scoaterea în relief a elementului de artă pur și etern, în raport cu elementul personalității și cu stilul epocii...

Aceste două elemente sînt de natură subiectivă. Întreaga epocă vrea să se prezinte, să își exprime viața prin artă. La fel artistul vrea să se exprime pe *el însuși* și nu alege decît formele care îi sînt apropiate sufletește.

Progresiv, în cele din urmă se formează stilul epocii, adică o anumită formă exterioară și subiectivă. Elementul de artă pur și etern este, din contră, cel care devine comprehensibil cu ajutorul celui subiectiv.

Voința inevitabilă de a exprima obiectivul este tocmai această forță pe care o desemnăm aici sub numele de Necesitate Interioară, care pretinde astăzi o anumită formă generală a subiectivului și mîine o *alta*. Ea este levierul permanent și neobosit, resortul care împinge fără oprire «înainte». Spiritul progresează și de aceea legile armoniei, care astăzi sînt interioare, mîine sînt exterioare și aplicarea lor va continua numai datorită acestei necesități devenită exterioară. Este limpede că forța spirituală interioară a artei se servește de forma de astăzi numai ca de un palier pentru a atinge forme ulterioare.

În sfîrșit, efectul necesității interioare, și deci dezvoltarea artei, este o exteriorizare progresivă a eternului-obiectiv prin temporalul-subiectiv. În alți termeni, cucerirea subiectivului prin intermediul obiectivului...

Artistul trebuie să fie orb față de forma, «recunoscută» sau nu, după cum trebuie să fie surd la îndemnurile și dorințele timpului său.

Ochiul său trebuie să fie deschis asupra propriei vieți interioare, urechea întotdeauna aplecată spre vocea Necesității Interioare. Atunci el se va putea sluji de toate procedeele, chiar și de acelea care sînt interzise. Acesta este singurul mijloc de a izbuti să exprime acea necesitate — elementul esențial al unei opere.

Toate procedeele sînt sacre dacă sînt interior necesare.

Toate procedeele sînt greșite dacă nu sînt justificate de Necesitatea Interioară.

În artă teoria nu precede niciodată practica, cu atît mai puțin o comandă. Contrariul se produce totdeauna. Aici, mai ales de la început, totul este o problemă de sensibilitate. Îndeosebi la început, numai prin sensibilitate ajungem să obținem adevărul în artă. Deși construcția generală poate fi edificată numai prin intermediul teoriei, nu este mai puțin adevărat că acel «plus», care este adevăratul suflet al creației (și, în consecință, pînă la un anumit punct, esența sa), nu este niciodată nici creat, nici găsit prin teorie, dacă nu este în primul rînd insuflat în opera de artă, de o intuiție spontană. Artă acționînd asupra sensibilității, ea nu poate acționa decît prin sensibilitate. Pornind chiar de la proporțiile cele mai exacte, servindu-se de măsurătorile cele mai precise, nici calculul, nici rigoarea nu dau niciodată rezultatul just. Asemenea proporții nu se nasc din calcul, asemenea calcule nu există.

Calculul și proporțiile nu se găsesc în afara artistului, ci în el. Aceasta este ceea ce am putea numi simțul limitelor, tactul artistic — calitatea înăscută a artistului, care poate, în entuziasmul inspirației, să se înflăcăreze pînă la revelațiile geniului...

*Despre spiritual în artă, 1912*



Dacă eu cunoșteam regulile timpăriei, aș fi fost în stare oricând să fabric o masă. Dar cel care cunoaște legile presupuse ale picturii nu va fi niciodată sigur că va crea o operă de artă.

Regulile, care vor constitui curînd «elementul fundamental» al picturii, nu sînt altceva decît cunoașterea efectului interior al diferitelor mijloace și al combinațiilor lor. Dar nu vor exista niciodată reguli care să permită, într-un caz dat, să folosești forma necesară, cu cutare sau cutare efect, sau de a combina diferitele mijloace.

Rezultat practic: *nu trebuie niciodată să credem un teoretician (istoric de artă, critic etc.) cînd afirmă că a descoperit o greșală obiectivă într-o operă.*

*Singurul lucru* pe care un teoretician are dreptul să-l afirme este faptul că nu cunoaște încă punerea în practică a cutărui sau cutărui mijloc. Teoreticienii care condamnă sau laudă o operă pornind de la analiza formelor deja existente, sînt intermediarii cei mai periculoși și cei mai mincinoși, pentru că ei ridică un zid între operă și cel care o privește cu naivitate...

*Criticul de artă ideal* va fi deci nu cel care caută să descopere «greșelile», «ero-rile», «ignoranțele», «plagiatul» etc., ci acela care va încerca să *simtă* cum acționează o formă sau alta și care, apoi, va comunica publicului ceea ce a descoperit.

Pentru aceasta criticul trebuie să posede, bineînțeles, un suflet de poet, căci poetul trebuie să resimtă lucrurile obiectiv pentru a putea traduce subiectiv sentimentele sale. Într-un cuvînt, criticul trebuie să fie înzestrat cu o forță creatoare. Dar în realitate criticii sînt de cele mai multe ori artiști ratați, care au eșuat tocmai din lipsa acestei forțe creatoare și care, pentru acest motiv, se simt obligați să-i dirijeze pe alții...

În special un profan nu trebuie să se apropie de o operă de artă întrebîndu-se ce *nu a făcut* artistul; cu alte cuvinte el nu trebuie să își pună această întrebare: «Cum își permite artistul să neglijeze dorințele *mele*?» El trebuie dimpotrivă să se întrebe ce *a făcut* artistul, și anume să își pună această întrebare: «Ce dorință interioară *personală* a exprimat artistul în această operă?» Eu cred că va veni un timp în care critica va considera și ea că scopul său este nu de a arăta cu degetul aspectele negative, ci de a face cunoscute aspectele pozitive. În prezența unei opere de artă abstractă, critica contemporană în primul rînd se întreabă: «Cum mai putem noi deosebi adevărul de fals într-o astfel de operă?», alt fel spus: «Cum se pot descoperi aici greșelile?» Aceasta este una din «principalele» sale griji. Nu trebuie să avem în fața operei de artă aceeași atitudine pe care o avem în fața unui cal pe care am vrea să îl cumpărăm. În cazul calului, un defect important desființează toate celelalte calități pe care le-ar putea avea, și îl face fără valoare; cu opera de artă relația este inversă: o calitate importantă înlătură toate defectele pe care le-ar putea avea și o face prețioasă.

*Despre problema formei, 1912*

## OPERA DE ARTĂ ȘI ARTISTUL

Opera de artă făcută de «artist» este o creație misterioasă, enigmatică. Ea se desparte de cel care a făcut-o, dobîndește o viață autonomă, devine o personalitate, un subiect independent, însuflețită de un suflu spiritual — o *ființă*... Ca orice ființă vie este înzestrată cu puteri active, forța sa creatoare nu se epuizează niciodată. Ea trăiește, acționează, participă la crearea atmosferei spirituale. Și numai din această perspectivă interioară putem răspunde la întrebarea: opera de artă este bună sau este slabă? Dacă forma ei este «lipsită de calități» sau prea slabă, înseamnă că însăși această formă este lipsită de calități sau prea slabă pentru a provoca în suflet o vibrație pură. La fel, nu putem califica drept «bine pictat» tabloul ale cărui valori sînt exacte sau tabloul împărțit aproape în mod științific în părți «calde» și «reci», ci pe acela care posedă o viață interioară totală. *La fel merită să fie numit «bine desenat» acel desen cîrnia nu îi putem aduce nici o schimbare fără să-i distrugem viața interioară* — fără a lua în considerație dacă desenul contrazice sau nu regulile anatomiei, botanicii sau a oricărei alte științe. Nu este vorba aici de a ști dacă forma exterioară (deci obligatoriu întotdeauna arbitrară) este respectată sau nu, ci de a ști dacă artistul a folosit sau nu această formă așa cum există ea în natură. *La fel, el trebuie să folosească culorile* nu pentru că ele există sau nu există ca atare în natură, redînd un ton sau altul, ci pentru că ele *sînt necesare sau nu tabloului.* *Artistul are nu numai dreptul, dar și obligația de a folosi formele în maniera pe care o crede NECESARĂ* pentru a-ȘI atinge scopurile. Nici anatomia (sau oricare altă știință de acest gen), nici întorsăturile teoretice ale acestor științe nu sînt necesare, ci libertatea *totală*



*și nelimitată* a artistului în alegerea mijloacelor. Libertatea fără limite pe care o îndreptățește această necesitate devine criminală de îndată ce nu se întemeiază pe însăși această necesitate . . . În viață (deci de asemenea în artă), ceea ce contează este puritatea scopului.

Cel care privește o operă de artă, într-un anumit fel dialoghează cu artistul prin intermediul limbajului sufletesc; dar atunci când spectatorul nu îl înțelege el îi întoarce spatele și îl consideră un șarlatan intelectual cărui îi admiră numai îndemnarea. Este de datoria artistului de a îndrepta această situație. El trebuie să înceapă cu recunoașterea datoriilor pe care le are față de artă, deci și față de *el însuși*, dar nu trebuie să se considere ca stăpînul situației, ci ca fiind în slujba unui ideal deosebit de înalt, care îi impune obligații precise și sacre, o mare misiune. El trebuie să se educe, să se analizeze, să-și cultive spiritul, să-l îmbogățească, pentru ca talentul său să aibă ce înveli și să nu fie ca o mînușă pierdută de o mîna necunoscută, o aparență inutilă și goală a unei mîini. Artistul trebuie să aibă ceva de comunicat, întrucît nu stăpînirea formei este țelul, ci adaptarea acestei forme la conținutul său. Viața artistului nu este făcută din plăceri. El nu trebuie să trăiască în chip iresponsabil. Are o operă dificilă de executat, care adesea se dovedește a fi o cunună de spini. Trebuie să-și dea seama că acțiunile, simțămintele și gîndurile sale constituie imponderabilul din care opera sa urmează să se înalțe. El trebuie, în consecință, să înțeleagă că nu este liber în viață, ci numai în artă.

*Despre spiritual în artă, 1912*

Dezvoltarea mea cuprinde trei faze:

1. Diletantismul copilăriei și tinereții mele, epoca impulsurilor vagi, niciodată chinuitoare, pline de aspirații care îmi rămîneau inexplicabile.

2. Perioada de după terminarea școlii, în decursul căreia acele impulsuri căpătau o formă mai explicită și mai limpede. Am început atunci să le exprim prin diferitele forme exterioare pe care mi le oferea natura înconjurătoare, prin obiecte.

3. Epoca folosirii conștiente a materialului pictural, în care am înțeles că forma concretă era inutilă *pentru mine*, în care, treptat și cu efort, deveneam tot mai capabil de a găsi în mine nu numai conținutul ci și forma adecuată lui — în concluzie, anii trecerii la pictura pură, pictura absolută, și de acces la forma abstractă care îmi era necesară.

În timpul acestui lung drum, pe care *trebuia* să-l parcurg, m-am consumat mult în lupta împotriva picturii tradiționale. Prejudecățile piereau una după alta, dar încet. În afară de numeroasele mele încercări, reflectam mult; o mare parte din probleme voiam să o rezolv prin logică. Dar ceea ce logic era atît de ușor de realizat, nu era și în practică . . . Știm *ceea ce* vrem dar niciodată nu descoperim *cum* să-l realizăm. Acest *cum* este într-adevăr *bine*, numai cu condiția de a apărea spontan, atunci cînd, fericit inspirată, mîna nu mai ascultă de rațiune, ci face *de la sine*, adeseori împotriva rațiunii, ceea ce îi convine. Numai un astfel de procedeu îți aduce, în afară de satisfacție, o bucurie care nu se compară cu nimic . . .

În linii mari, voi caracteriza cele trei perioade ale evoluției mele:

Cînd mă gîndesc la prima, cea a diletantismului, descopăr acțiunea simultană a două elemente distincte, pe care evoluția ulterioară mi le-a dovedit că erau radicale deosebite: dragostea față de natură și impulsurile nedefinite ale nevoii de a crea.

Această dragoste de natură era reprezentată în primul rînd de bucuria curată și de entuziasmul pe care mi le ofereau culorile. De multe ori, o pată de albastru limpede și plin de rezonanță, observat în umbra unui desîș, mă subjugă atît de tare încît pictam un peisaj întreg numai pentru ca să fixez acea pată. Bineînțeles, studiul mergea prost, și eram în căutare de « motive » ale căror componente să acționeze cu aceeași forță asupra spiritului meu. Desigur, nu descopeream niciodată nimic în felul acesta. Apoi, mă străduiam să dau efect acelor părți cărora acesta aproape le lipsea. Din aceste exerciții s-au născut aptitudinea, cucerită mai tîrziu, și maniera mea de a picta peisaje care vibrau de rezonanțe . . .

În același timp, simțeam urmările unor impulsuri greu de explicat, o nevoie care mă îndemna să pictez un *tablou*. Dar simțeam în mine că tabloul putea fi altelea decît un peisaj frumos, o scenă interesantă și pitorească sau reprezentarea unei ființe omenești. Cum iubeam culorile mai presus de orice, mă gîndeam, chiar din această perioadă, deși destul de vag, la o compoziție de culori, și căutam elementul obiectiv susceptibil să le justifice.

Trec acum la faza de studiu, cea de a doua perioadă a căutărilor mele.

Curînd am avut dovada că epocile trecute, pentru că nu mai existau, puteau să-mi ofere pretextele care să-mi permită să folosesc mai cu temperament aceste culori



de care aveam nevoie. Am descoperit mai întâi evul mediu german, de care mă simțeam aproape din punct de vedere spiritual. Pentru a cunoaște mai bine acele timpuri, desenam în muzee, la Cabinetul de stampe din München, vizitam vechile orașe. Am acționat foarte liber în strângerea acestui material și puțin îmi păsa să știu dacă un anumit costum era contemporan cu un altul anume sau de caracterele unui anumit edificiu. Multe din aceste schițe nu se nășteau spontan, dar în perioada răsărită, care a urmat, am început să desenez și să pictez totul liber, lăsându-mă condus de amintire și imaginație. Eram mult mai puțin liber, în folosirea «legilor desenului». De exemplu, consideram necesar să așez exact pe aceeași linie capetele personajelor, după cum le remarcăm pe stradă. În *Viață pestră (Buntes Leben)*, care prezenta pentru mine sermocătoare dificultăți în a reda o dezordine de mase, de pete și de linii, am recurs la «perspectiva aeriană», pentru a putea așeza figurile mele unele deasupra altora. Pentru a ordona în maniera mea repartizarea petelor și folosirea liniilor, trebuia să găsească de fiecare dată câte un motiv care să justifice perspectiva.

M-am eliberat foarte greu de aceste prejudecăți. *Compoziția II* prezintă o folosire liberă a culorilor, fără a ține seama de exigențele perspectivei. În acest timp, îmi era întotdeauna neplăcut, uneori chiar de nesuferit, să mențin figura în cadrul legilor sale fiziologice, și să efectuez totodată și deformările cerute de compoziție. Aveam sentimentul că dacă o ordine fizică este distrusă în profitul necesității picturale, artatul are dreptul și datoria estetică de a nega și celelalte ordini fizice...

Obiectul nu putea și nu trebuia încă să dispară complet din tablourile mele...

În al doilea rând (și acest fapt este intim legat de dezvoltarea mea lăuntrică) eu nu aveam intenția să renunț cu totul la obiect... Cu alte cuvinte, nu eram încă destul de matur pentru ca să pot încerca forma abstractă pură, fără suport obiectiv...

Dar, în general, știam cu certitudine, încă din această perioadă, că voi ajunge la pictura absolută. Experimentele mele îmi cereau multă perseverență. În unele momente însă îmi era infinit de greu a mă supune...

O perioadă m-am concentrat asupra desenului, pentru că simțeam că acest element cerea încă să fie lucrat. Culorile pe care le-am folosit după aceea se întindeau oarecum pe una și aceeași suprafață, dar importanța lor interioară era inegală. În consecință sfere diferite acționează în înțelegere spontan în tablourile mele. De asemenea, evitam aplaturile, care duceau lesne pictura la un stil ornamental. Această diversitate de suprafețe oferea pânzelor mele o profunzime născută din perspectivă. Repartizam masele în așa fel încât să nu dea naștere nici unui centru arhitectonic. Adesea elementul greu era în partea de sus și cel ușor în partea de jos. Uneori lăsam mai nelucrat mijlocul compoziției și accentuam laturile. Așezam o masă ponderală, de efect apăsător, între părțile ușoare. Astfel făceam să iasă în evidență zonele reci și comprimam zonele calde. Tratam tonurile în aceeași manieră, răcindu-le pe cele calde și încălzindu-le pe cele reci, în așa fel încât numai o singură culoare se afla ridicată la rangul de element de compoziție. Este imposibil și chiar fără rost să enumăr toate procedeele la care am recurs pentru a ajunge aici. Spectatorul atent va descoperi singur multe lucruri pe care eu poate nici nu le-am presupus. Și ce putere au cuvintele asupra celui care nu vrea să le audă...

În Germania, vara lui 1911 a fost extrem de călduroasă și exasperant de lungă... Instantaneu, natura mi-a apărut albă; albul (marea liniște — plină de posibilități) se arăta peste tot și se răspândea vizibil. Mi-am amintit mai târziu de acest sentiment, când am observat că am acordat albului un rol special, studiat cu atenție, în tablourile mele. Am știut, începând din acel moment, ce latențe nebănuite ascunde această culoare fundamentală. Am înțeles că am avut o concepție greșită până atunci, când nu am considerat necesar albul în mare cantitate decât pentru a scoate în evidență desenul, și aveam frică de instabilitatea forței sale interioare. Această experiență a avut pentru mine o importanță imensă. Am simțit cu o precizie niciodată întâlnită că rezonanța fundamentală, caracterul intim înăscut al culorii se poate modifica la nesfârșit în cursul unor aplicații diferite, încât, de exemplu, elementul cel mai nesemnificativ poate deveni mai expresiv decât cel care era considerat ca cel mai expresiv. Această descoperire a revoluționat întreaga pictură și mi-a deschis un domeniu pe care nu l-am presupus înainte. Altfel spus, valoarea intimă, multiplă, nelimitată a unei calități, posibilitatea de a scoate serii infinite numai din combinațiile unei singure calități, deschideau în fața mea porțile regatului artei absolute.



Una din consecințele spirituale și logice ale acestei descoperiri a fost aceea de a mă face să redau forma exterioară încă mai concisă și de a ascunde conținutul în forme mult mai reci. De atunci, pentru mine, inconștient încă, cel mai înalt tragic se ascundea sub cea mai mare răceală...

În ceea ce mă privește, am făcut mai multe tablouri sub imperiul acestor sentimente (*Tablou cu zigzaguri, Compoziția V, Compoziția VI* etc.)...

Pentru aceleași motive eram acum tot mai atras de insolit. Reduceam lucrurile expresive prin inexpressivitate. Subliniam un element a cărui expresie nu era prea clară, prin poziția exterioară pe care i-o dădeam. Am luat culorilor claritatea rezonanței lor, le-am micșorat suprafața și am făcut să strălucească puritatea și natura lor adevărată ca printr-o sticlă translucidă. Am pictat astfel *Improvizația 22* și *Compoziția V*, ca și cea mai mare parte a *Compoziției VI*. Această lucrare a primit trei centre și compoziția sa a căpătat o mare complexitate... *Compoziția XXII* a fost pictată fără temă, probabil am ezitat atunci să îi aleg o temă ca punct de plecare. În schimb am luat liniștit *Invierea* ca temă pentru *Compoziția V*, și *Potopul* pentru *Compoziția VI*. Trebuie să ai un anumit curaj pentru a alege subiecte atât de folosite ca punct de plecare pentru pictura pură. Acesta a fost pentru mine un test, al cărui rezultat, după părerea mea, a fost satisfăcător.

Tablourile pe care le-am pictat după aceea nu au avut ca punct de plecare nici o temă, și nici forme de origine corporală. Aceasta s-a făcut fără nici o violență, ci complet natural, de la sine. În cursul ultimilor ani, formele care erau născute spontan se încheagau totdeauna mai solid, și nu am încetat să fiu absorbit de valorile multiple ale clementelor abstracte. De aceasta formele abstracte au devenit preponderente și au alungat, în tăcere dar sigur, formele de origine obiectivă.

Evitam astfel și lăsăm trecutului cele trei mari pericole pe care le-am observat de la început în drumul meu:

1. pericolul formeii stilizate, formă fie născută moartă, fie prea slabă pentru a supraviețui;

2. pericolul formeii ornamentale, care este prin esență forma frumuseții exterioare, prin aceea că ea poate fi (și este în general) în aparență expresivă și în fond inexpressivă;

3. pericolul formeii experimentale care se naște pe calea experienței, deci în afara oricărei intuiții, tot așa cum *orice* formă posedă o anumită rezonanță lăuntrică care sugerează greșit necesitatea interioară...

În final, vreau să mă definesc negativ și să arăt cât pot de clar ceea ce nu am vrut să fac. În același timp voi combate un mare număr din afirmațiile criticii de artă actuale, afirmații care, pînă acum, au produs adeseori un efect perturbant și au strigat neadevăruri în urechile celor care erau dispuși să le asculte.

Nu am vrut să pictez muzica.

Nu am vrut să pictez stări sufletești.

Nu am vrut să pictez cu culori sau fără culori.

Nu am vrut nici să schimb, nici să combat, nici să răstorn un singur punct din armonia capodoperelor trecute.

Nu am vrut să arăt calea viitorului.

... Am dorit numai să pictez tablouri bune, necesare și vii, care să fie simțite cu adevărat cel puțin de unele persoane.

Ca orice fenomen nou, care are și păstrează o oarecare importanță, tablourile mele au fost obiectul a numeroase critici. Pentru unul am pictat prea repede și prea ușor, pentru altul cu prea multă greutate; pentru al treilea sînt prea abstract, pentru al patrulea prea puțin abstract; pentru al cincilea pînzele mele sînt de o claritate șocantă; pentru al șaselea de neînțeles. În plus, unul regretă că nu am rămas fidel ideilor din care s-au născut tablourile de acum zece ani. Alții consideră că deja de atunci mersesem prea departe, iar alții cel puțin trag o linie care separă permisul de nepermis mai aproape de momentul actual.

Toate aceste reproșuri și toate aceste prescripții puteau fi îndreptățite și pătrunzătoare dacă artistul ar lucra așa cum își imaginează aceste spirite critice. Eroarea lor fundamentală este că se bazează pe o idee greșită despre această activitate: artistul nu lucrează pentru a merita laude și admirație, sau pentru a nu fi blamat sau detestat, ci ascultînd de vocea lăuntrică care îl comandă cu autoritate.

Text pentru conferința de la Köln, 1914



# CRONOLOGIE ȘI CONCORDANȚE

- 1866 La 4 decembrie se naște, la Moscova, Wassily Kandinsky. Familia tatălui este originară din Siberia, iar cea a mamei sale, Lydia Tikheeva, din Moscova.
- 1867 Se nasc Emil Nolde și Pierre Bonnard.
- 1869 Pleacă cu părinții în Italia: Veneția, Roma, Florența.  
*Se naște Matisse.*
- 1870 Musorgski termină Boris Godunov.
- 1871 Se instalează cu familia în sudul Rusiei, la Odessa.
- 1872 Se naște Mondrian.
- 1874 Ia lecții de muzică.
- 1876 Începe la liceu studiile secundare care vor dura nouă ani. Învăță pianul și violoncelul. În vacanțe călătorește în Crimeea, în Caucaz și în fiecare an are ocazia să revadă Moscova, împreună cu tatăl său.  
*Se naște Constantin Brâncuși.*
- 1879—1885 Se nasc: Klee, Franz Marc, Kirchner, Picasso, Léger, Braque, Modigliani, Schmidt-Rottluff, Beckmann, Delaunay.
- 1881—1883 Mor: Musorgski și Manet.
- 1886 Deși inițial a vrut să studieze muzica, Kandinsky începe să urmeze cursurile de drept și economie politică la Universitatea din Moscova.  
*15 mai — 15 iunie, în rue Laffitte se deschide cea de a VIII-a, și ultima, expoziție a impresioniștilor.*
- 1887 Se nasc: Macke, Juan Gris, Marcel Duchamp, Marc Chagall, Hans Arp, Kurt Schwitters.
- 1889 Este trimis ca etnograf și jurist, de Institutul Imperial de științe naturale, antropologie și etnografie, în gubernia Vologda (Rusia de Nord), și cu această ocazie descoperă arta populară rusă.  
Vizitează Muzeul Ermitaj, unde studiază operele vechilor maeștri și are revelația lui Rembrandt.  
*La Paris, inginerul Eiffel ridică turnul Expoziției universale.*  
În toamnă, Kandinsky face prima călătorie la Paris.
- 1890 Moare, la Auvers-sur-Oise, Vincent Van Gogh.
- 1891 Moare Seurat.  
*Retrospectivă Van Gogh la Independenți.*
- 1892 Trece examenele Facultății de Drept, se căsătorește cu Ania Chimiakin și face o a doua călătorie la Paris.  
*La Moscova, Pavel și Serghei Tretiakov înființează Galeria Tretiakov.*
- 1893 Este numit lector la Facultatea de Drept din Moscova, ceea ce îi deschide cariera universitară.
- 1894 Repin este numit profesor la Academia de artă din Petersburg.  
*Se naște Soutine.*
- 1895 Tânărul lector al Facultății de Drept din Moscova, și pictor amator, participă la două evenimente culturale care îi vor marca întreaga evoluție ulterioară: vizitează Expoziția Impresioniștilor francezi, deschisă la Moscova, unde este impresionat de lucrările lui Monet, iar la Teatrul de la Curte asistă la reprezentarea operei *Lobengrin* de Wagner.
- 1896 Înțelege că nu este făcut pentru cariera juridică și refuză postul de profesor universitar care îi este oferit la Universitatea din Dorpat (Tartu), pentru a pleca la München să studieze pictura. Se stabilește la München. Cu excepția unor scurte întoarceri în Rusia și călătorii de studiu, el nu va părăsi acest oraș până în 1914.
- 1897 Se înscrie la Școala de pictură a lui Anton Azbé, unde îl întâlnește pe compatriotul său Alexei von Jawlensky. La școala lui Azbé va rămâne doi ani și va face în special desen. În general, este nemulțumit de această școală, preferând de multe ori să lucreze acasă sau după natură compoziții și peisaje.
- 1898 Kandinsky dă examen la clasa de desen a Academiei regale din München, dar este respins.
- 1899 Frații Diaghilev scot la Petersburg primul număr al revistei «Mir Iskusstva».  
*Moare Sisley.*
- 1900 Paul Signac publică De la Eugène Delacroix la neoimpresioniști.  
Este admis la Academia regală din München, la clasa de pictură a lui Franz Stuck.  
*Paul Klee sosește la München.*
- 1900—1907 Este perioada lucrărilor de format mic, peisaje de parcuri, orașe și străzi — într-o manieră cu nuanțe impresioniste, dar în culori vii și contrastante — sau scene cu subiecte împrumutate din povestirile orientale, care dovedesc un contact cu neoimpresionismul.



- Dealtfel pînă în 1903 este mai mult preocupat de tehnică (experimentează diferiți pigmenți și aglutinanți, pictura în ulei și ulei-tempera), decît de exprimare și limbaj.
- 1901 Cu scopul de a stimula viața artistică a Munchenului, Kandinsky inițiază gruparea artistică «Die Phalanx». Execută afișul pentru prima expoziție a grupului.  
*Moare Toulouse-Lautrec.*
- 1902 Devine președintele grupării «Phalanx» căreia îi adaugă o școală de pictură și desen. Printre elevi o va avea pe Gabriele Münter. Execută primele gravuri în lemn, pictează *Vechiul oraș*. Participă cu trei tablouri la Expoziția Secesiunii de la Berlin.  
*Moare Zola.*
- 1903 Desființează școala de pictură și desen. Face o scurtă călătorie la Veneția (2 august - 11 septembrie) și petrece trei săptămîni la Odessa și Moscova (22 octombrie - 18 noiembrie). Pictează prima versiune a *Călărețului albastru*. Participă cu lucrări la expozițiile de artă din Rusia (Moscova, Petersburg, Odessa).  
*Debutul mișcării «Die Brücke», la Dresda.*  
*Klee începe suita de gravuri grotesti (primele încercări de gravură).*  
*La Paris se deschide prima expoziție a Salonului de toamnă.*  
*Mor: Gauguin, Pissarro, Whistler.*
- 1904 La Galeria «Phalanx» se deschide ultima expoziție, care cuprinde lucrări ale neoimprisioniștilor: Signac, Rysselberghe, Luce, Angrand, Vallotton etc. Kandinsky desființează gruparea «Die Phalanx». Lichidează apartamentul din München, pentru a face o serie de călătorii: Olanda, Odessa, Tunis. I se publică la Moscova primul album cu gravuri în lemn: *Poezii fără cuvinte*. Participă pentru prima oară la Salonul de toamnă de la Paris, și începînd din acest an va expune în cadrul Salonului cu regularitate pînă în 1910. Lucrează foarte mult în tempera.  
*Brâncuși ajunge la Paris.*  
*Matisse are prima expoziție la Vollard.*  
*La München se înființează și are loc prima expoziție a federației tuturor grupurilor de artiști cu tendințe moderne (Deutscher Kunstlerbund).*  
*Expoziție Cézanne la Cassirer (Berlin).*  
*Expoziție Cézanne, Van Gogh, Gauguin - la München.*
- 1905 Între 1 iunie - 15 august, Kandinsky este la Dresda. Toamna o petrece la Odessa și în decembrie pleacă la Rapallo (Italia). Devine membru al juriului Salonului Independenților și al Salonului de toamnă.  
*Matisse - Luxe, calme et volupté.*  
*Picasso pleacă în Olanda, începe perioada roz, seria Saltimbancilor.*  
*La Dresda se formează gruparea «Die Brücke» din care fac parte: Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff etc.*  
*Einstein descoperă teoria relativității.*
- 1906 La Dresda au loc primele două expoziții ale grupării «Die Brücke», cu lucrări de gravură.  
*Gris, Modigliani și Severini sosesc la Paris.*  
*Picasso - Domnișoarele din Avignon.*  
*Klee se stabilește la München.*  
*Moare Cézanne la Aix-en-Provence.*  
După o lună petrecută la Paris, Kandinsky se stabilește pentru un an la Sèvres. Realizează albumul *Xilografii* și publică gravuri în lemn la revista «Tendances nouvelles».
- 1907 În august petrece trei săptămîni în Elveția, iar din septembrie pînă în aprilie anul următor se află la Berlin.  
*Matisse expune la Galeria Cassirer din Berlin.*  
*Worringer publică Abstraktion und Einfühlung.*  
*Expoziție comemorativă Cézanne la Salonul de toamnă de la Paris.*
- 1908 După o scurtă călătorie în Tyrolul meridional și la Murnau, la 1 octombrie, împreună cu Gabriele Münter, se întoarce la München.  
Îl reîntîlnește pe Jawlensky care devine unul din prietenii săi.  
*Van de Velde înființează la Darmstadt Școala de arte decorative.*  
*Matisse publică Notes d'un Peintre.*  
*Moare Rimski-Korsakov.*
- 1909 Cumpără, împreună cu Gabriele Münter, o casă la Murnau. Aici își va petrece verile pînă în 1913. Pînă la declararea războiului, în afară de vizitele anuale pe care le face la Moscova și Odessa, nu mai pleacă nicăieri. Lucrează fără întrerupere la München sau în casa de la Murnau. Nu este încă epoca tablourilor fără obiect, dar în peisajele de la Murnau obiectele au început să piardă din valoare. Începe seria *Improvizațiilor*; pictează *Muntele albastru* și repictează *Călărețul albastru*.  
Apar primele lui texte despre artă în revista rusească «Apollo».  
Înființează, împreună cu Jawlensky și Kubin, Noua alianță artistică din München (Neue Künstlervereinigung München), al cărei președinte va fi.  
*Larionov pictează la Moscova primele plîze «supuse numai legilor luminii».*  
*În «Le Figaro» apare manifestul futurist al lui Marinetti.*  
*Picasso - cubismul analitic.*  
*Prima expoziție Picasso la München.*
- 1910 Începe perioada müncheneză care va dura pînă în 1914.  
Continuă să aibă strînse legături cu Rusia de care se consideră numai provizoriu despărțit.



- pentru o perioadă de studiu. Participă cu lucrări la Expoziția Internațională de tablouri, sculpturi și desene organizată de Izdel'sky la Odessa, Kiev, Petersburg și la expoziția «Valețul de caron» de la Moscova. În septembrie îl invită la München pe frații Burluk (conducătorii grupului «Valețul de caron») pentru a participa la prima expoziție a Noii alianțe a artiștilor din München.
- Pictorul *Prima acuarelă abstractă*, prima lucrare complet eliberată de naturalism. Începe perioada genală — a deseneilor și picturilor nonfigurative. *Improvizația 6* și primele trei *Compoziții*.
- Termină *Despre spiritual în artă* (*Über das Geistige in der Kunst*).
- Îl întâlnește pe Franz Marc de care îl va lega o strînsă prietenie.
- La 3 martie Herwarth Walden fondează la Berlin Galeria «Der Sturm» și revista cu același nume, în care vor apărea texte și gravuri de Kandinsky, alături de texte de Delaunay, Franz Marc, Apollinaire etc., și gravuri de Kirchner, Franz Marc, Kokoschka.
- Pleacă în Rusia — Moscova, Petersburg, Odessa.
- La Milano este publicat Manifestul picturii futuriste — Balla, Boccioni, Carrà, Russolo și Severini.
- La Moscova se formează grupul rus numit «Reionist» condus de Larionov și Goncharova.
- Stravinski* — *Păsărea de foc*.
- Chagall și Mondrian vin la Paris*.
- Prima expoziție particulară a lui Franz Marc la Galeria Brühl din München.*
- 1911 Divorțează de Ania Chimiakina. Face cunoștință cu Macke, Klee și Arp.
- În decembrie Kandinsky și prietenii săi (Jawlensky, Marc, Kubin, Gabriele Münter) pleacă de la Neue Künstlervereinigung și organizează o nouă grupare — «Blaue Reiter».
- Prima expoziție a lui «Blaue Reiter» se deschide la Galeria Thannhauser din München, la 18 decembrie cuprinzând: o retrospectivă Douanier Rousseau, lucrări de Delaunay, Kandinsky, Macke, Marc, Münter, Arnold Schönberg.
- 1912 În februarie, la Galeria Goltz din München, are loc cea de a doua expoziție a lui «Blaue Reiter». În aprilie apar la München primele două ediții ale lucrării *Despre spiritual în artă*, care se epulzează într-un an. În mai, sub conducerea lui Kandinsky și Franz Marc este tipărit primul și ultimul număr al «Almanahului Blaue Reiter». În martie, expoziția grupului «Blaue Reiter» la Galeria Sturm (Berlin).
- Kandinsky participă și la expoziția organizată de «Moderne Bund» la Kunsthaus (Zürich). Călătorii — Odessa, Moscova.
- Picasso și Braque expun primele colaje.*
- 1913 Începe să se publice la Berlin lucrarea cu caracter autobiografic, *Amintiri* (*Rückblicke*), iar la München, *Sonorități* (*Klänge*), o culegere de poeme ilustrată cu 55 gravuri alb negru și color. Participă la primul Salon de toamnă german care se deschide la Galeria «Sturm» din Berlin și la Expoziția Internațională de artă modernă de la «Armory Show» (New York și Chicago).
- Malevici expune la Moscova Un pătrat negru pe fond alb (Suprematism).*
- Larionov publică Manifestul reionist.*
- Apollinaire — Pictorii cubiști.*
- Dizolvarea grupării «Die Brücke».*
- Stravinski compune baletul Sărbătoarea primăverii.*
- 1914–1921 Perioada rusă. La declararea războiului se refugiază în Elveția, apoi prin Zürich și Balcani se întoarce în Rusia (Odessa, Moscova). Aici va deține numeroase responsabilități oficiale: formează Muzeul Culturii picturale, pune bazele Academiei de științe artistice și este profesor la Universitatea din Moscova. Nu va avea însă legături prea strînse cu pictorii ruși cu care este de altfel în complet dezacord (supremațiști, construc-tiviști, reioniști).
- Ultima expoziție a lui «Blaue Reiter» la Galeria Sturm (Berlin).*
- Mondrian pictor primele tablouri în verticale și orizontale, Ocean.*
- Macke moare pe front.*
- Jawlensky refugiat în Elveția pînă în 1921.*
- 1915 *Malevici — Lumea nonobiectivă (Manifestul suprematismului).*
- Moare Scriabin.*
- În iarnă, Kandinsky petrece câteva săptămîni în Suedia, după care se reîntoarce la Moscova. Pînă în 1921 face mai mult desene, acuarele și pictură pe sticlă.
- 1916 La Zürich ia naștere mișcarea Dada (Tristan Tzara, Marcel Iancu, Arp).
- Gabo realizează primele «construcții» din materiale diverse.*
- Mor: Odilon Redon — la Paris, Franz Marc — la Verdun, Boccioni — pe frontul italian.*
- 1917 La 17 februarie Kandinsky se căsătorește cu Nina Andreevsky.
- La Moscova se deschide Muzeul de artă modernă occidentală.*
- Picasso pictor decorul și costumele pentru baletul lui Diaghilev Parada.*
- Tristan Tzara publică revista «Dada».*
- La Galeria Dada din Zürich se organizează o expoziție cu lucrări de Arp, Chirico, Max Ernst, Feininger, Kandinsky, Klee, Kokoschka, Marc, Modigliani, Picasso.*
- La Leyda, Van Doesburg și Mondrian pun bazele mișcării și revistei «De Stijl».*
- Mor: Rodin și Degas.*
- 1918 Kandinsky este numit membru al Departamentului artelor frumoase, la Comisariatul Poporului pentru Educație Publică, și profesor la Academia de Arte din Moscova. Face schițele și proiectele unui serviciu pentru Manufactura de porțelan din Leningrad.



- Publică în limba rusă *Rückblicke*.  
*La Paris se publică Callgrammele lui G. Apollinaire, care moare la 9 noiembrie.*  
*Ozenfant și Jeanneret publică manifestul purist, D'Après le Cubisme.*  
*Tristan Tzara, în «Dada 3», publică Manifestul Dada.*  
*În revista «De Stijl» — primul manifest al mișcării.*  
*Chagall — Director al Școlii de arte frumoase din Vitebsk.*  
1919 *Organizează, la Moscova, Muzeul Culturii Picturale. Ca șef al Comisiei oficiale de arhitectură, în perioada 1919—1921, Kandinsky va organiza 22 muzee de provincie.*  
*Chagall decorează sala teatrului evreiesc din Moscova.*  
*Expoziție suprematistă la Moscova.*  
*La Weimar, Walter Gropius înființează școala «Bauhaus».*  
*Apare Manifestul «De Stijl».*  
*Moare Renoir.*  
1920 *Modigliani moare la Paris.*  
*Expoziție «Dada» la Berlin.*  
*Pevsner și Gabo lansează la Moscova Manifestul realist.*  
*La Paris apare manifestul lui Mondrian — Neoplasticismul.*  
*Klee și Schlemmer sînt profesori la «Bauhaus».*  
*Kandinsky este numit profesor la Universitatea din Moscova, deschide o expoziție personală organizată de stat.*  
1921 *Picasso — Trei Muzicanți.*  
*Van Doesburg organizează la Weimar un grup «De Stijl», în strînsă legătură cu «Bauhausul».*  
*Înființează la Moscova Academia de științe artistice și este ales vicepreședintele ei. La sfîrșitul lui decembrie, pleacă în Germania.*  
1922 *Are o expoziție la Berlin, iar în iunie este chemat de Gropius la Weimar. Devine profesor și director adjunct la «Bauhaus», ține conferințe și conduce atelierul de pictură murală. La Berlin i se publică o culegere de gravuri și litografii. Perioada tablourilor reci, tectonice.*  
*Schönberg — muzica dodecafonică.*  
*Le Corbusier prezintă primele proiecte de urbanism la Salonul de toamnă de la Paris.*  
*Expoziție a pictorilor ruși abstracti la Berlin.*  
1923 *Chagall se întoarce la Paris.*  
*Corbusier publică Vers une architecture.*  
*Moholy-Nagy este chemat la «Bauhaus».*  
*Pevsner se stabilește la Paris.*  
*Kandinsky este numit vicepreședintele unei Societăți anonime de la New York.*  
1924 *André Breton publică Manifestul suprarealismului.*  
*Prima expoziție de ansamblu a lui Chagall la Paris.*  
*Prima expoziție Klee la New York.*  
*Kandinsky, Klee, Feininger și Jawlensky formează grupul «Die Blauen Vier».*  
1925 *În aprilie «Bauhausul» se mută la Dessau. În iunie Kandinsky se instalează la Dessau.*  
*Prima expoziție a grupului suprealist (Arp, Chirico, Max Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso etc.) la Galeria Pierre de la Paris.*  
*La editura «Bauhausului» apare Die Neue Gestaltung de Piet Mondrian.*  
1926 *Prima expoziție a lui Chagall la New York.*  
*Prima expoziție a lui Klee la Paris.*  
*La Paris se deschide Galeria suprealistă.*  
*Christian Zervos lansează revista «Cahiers d'art».*  
*Kandinsky publică la München Punkt und Linie zu Fläche (Punctul și linia în raport cu suprafața). Cu ocazia împlinirii a 60 de ani, îi sînt consacrate expoziții jubiliare la Dresda, Berlin și Dessau.*  
*Mor: Monet și Gaudi.*  
*Expoziție internațională de artă abstractă la Zürich.*  
1927 *Matisse obține Premiul Carnegie.*  
*Mor: Juan Gris și Sérusier.*  
*I se organizează expoziții la Mannheim, München, Amsterdam și Zürich.*  
*Călătorii — Austria și Elveția.*  
1928 *Face costumele și decorurile pentru Tablouri dintr-o expoziție de Musorgski, pus în scenă la teatrul din Dessau. Își ia cetățenia germană.*  
1929 *Face o călătorie în Belgia unde îl întâlnește pe Ensor. Prima expoziție particulară Kandinsky, la Paris (acuarele și guașe, Galeria Zak). Crește interesul general pentru opera lui. Marcel Duchamp îl vizitează la Dessau.*  
*La New York se inaugurează Museum of Modern Art cu o expoziție cu lucrări de Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh.*  
*Breton publică al doilea Manifest al suprarealismului.*  
*Moare Diaghilev la Veneția.*  
1930 *Expune la Galerie de France și la «Cercle et Carré» de la Paris.*  
*Vizitează Ravenna — mozaicurile îl impresionează foarte mult.*  
*Expoziție Universală la Anvers.*  
*Mies van der Rohe — director la «Bauhaus».*  
*Picasso — premiul Carnegie.*



- Moare Repin.  
*Sfârșitul mișcării constructiviste în Rusia.*
- 1931 Călătorii — Egipt, Palestina, Siria, Turcia, Grecia, Italia, Franța.  
 Execută decorația pentru salonul de muzică al Expoziției Internaționale de arhitectură de la Berlin. Începe colaborarea la revista « Cahiers d'Art » cu *Réflexions sur l'art abstrait*.  
 Mondrian și Pevsner creează grupul « Abstraction-Création », care reunește majoritatea pictorilor abstracți din Paris.
- Moare Theo van Doesburg.
- 1932 « Bauhausul » este transferat de la Dessau la Berlin. Kandinsky pleacă și el la Berlin.  
 La Paris se deschide o expoziție a pictorilor americani.
- 1933 Germania sub apăsarea nazistă. « Bauhausul » se dizolvă. Cea mai mare parte a membrilor lui emigrează.  
 În decembrie, Kandinsky părăsește definitiv Germania și se instalează la Neuilly-sur-Seine, în apropiere de Paris. Stilul lui ajunge la o sinteză a concepțiilor anterioare.
- 1934 La Paris îl întâlnește pe Arp, Pevsner, Thomas von Hartmann, Delaunay, Jeanne Bucher, Mondrian, Miró, Magnelli. Lucrările lui sint expuse la « Cahiers d'Art » și la Galeria Jeanne Bucher.
- Gropius emigrează în Anglia.
- 1935 Mor: Paul Signac și Malevici.  
 Brâncuși — Regele regilor.
- 1936 Publică în « Cahier d'Art » un articol dedicat lui Franz Marc. Călătorește în Italia (Genova, Florența, Pisa) și pe malurile Adriaticii.
- 1937 Cu ocazia unei călătorii în Elveția are prilejul să-l reîntâlnească pe Paul Klee. Participă la expoziția Muzeului Jeu de Paume și la expoziția internațională de la Paris.  
 În Germania, noul regim confiscă o parte din cele mai bune lucrări ale celor mai buni artiști, calificându-le ca degenerate. Printre ele se numără și 57 lucrări de Kandinsky.
- 1939 Obține cetățenie franceză.
- 1940 În timpul ocupației germane, Kandinsky se refugiază în Pirinei (două luni), apoi se întoarce la Paris.
- Moare Klee.
- Pleacă în Statele Unite: Chagall, Léger, Stravinski, Bartók, Hindemith, Mondrian.
- 1941 Mor: Delaunay și Jawlensky.
- 1943 Salonul de toamnă inaugurează seria retrospectivelor cu Braque.
- 1944 Proiectează decorul pentru un balet pe care vrea să-l realizeze cu Thomas de Hartmann. Moare la 13 decembrie și este înmormântat la cimitirul din Neuilly-sur-Seine.  
 Mor: Maillol, Munch, Marinetti, Mondrian.

## BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- WILL GROHMANN, *Vassily Kandinsky, Sa vie, son œuvre*, Flammarion, Paris, 1958  
 JACQUES LASSAIGNE, *Kandinsky*, Editions d'Art Albert Skira, Geneva, 1964  
 JEAN CASSOU, *Panorama artelor plastice contemporane*, traducere din limba franceză de Radu Varia, Editura Meridiane, București, 1971  
 HERBERT READ, *Histoire de la Peinture Moderne*, Éditions Aimery Somogy, Paris, 1960  
 MARCEL BRION, *Arta abstractă*, traducere din limba franceză de Florin Chirișescu, Editura Meridiane, București, 1973  
 ROBERT L. HERBERT, *Modern Artists On Art, Ten Unabridged Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1964  
 KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'Art et dans la Peinture en particulier*, traducere din limba germană de Pierre Volbout, Denoël Gonthier, Paris, 1969  
 WASSILY KANDINSKY, *Écrits complets II, La Forme*, Edition établie et présentée par Philippe Sers, Éditions Denoël, Paris, 1970  
 DORA VALLIER, *L'art abstrait*, Librairie Générale Française, 1967



# LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. PERECHE PE CAL.  
1905  
Tempera pe pânză, 55×50 cm  
München, Städtische Galerie
2. ORAȘUL VECHI  
1902  
Ulei pe pânză, 52×78,5 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
3. RAPALLO  
1906  
Ulei pe carton, 24×32,5 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
4. CALĂREȚUL ALBASTRU  
1903  
Ulei pe pânză, 52×54,5 cm  
Zürich, Colecția Ernst Bührle
5. MUNTELE ALBASTRU  
1909  
Ulei pe pânză, 105×96 cm  
New York, Guggenheim Museum
6. SAT ÎN MUNTII BAVARIEI  
1909  
Ulei pe pânză, 68×93 cm  
New York, Colecția Zeissler
7. PEISAJ CU TURN  
1909  
Ulei pe carton, 75,5×99,5 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
8. IMPROVIZAȚIA 8  
1910  
Ulei pe pânză, 125×73 cm  
New York, Colecția Herbert M. Rothschild
9. CIMITIR ARAB  
1909  
Ulei pe pânză, 71,5×98 cm  
Hamburg, Kunsthalle
10. IMPROVIZAȚIA 6  
1910  
Ulei pe pânză, 107,5×95,5 cm  
München, Städtische Galerie
11. IMPROVIZAȚIA 10  
1910  
Ulei pe pânză, 120×140 cm  
Basel, Galeria E. Beyeler
12. BISERICĂ  
1910  
Ulei pe carton, 65×50 cm  
München, Städtische Galerie
13. IMPROVIZAȚIE  
1910  
Ulei pe lemn de mahon, 63,5×99 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
14. IMPROVIZAȚIA 9  
1910  
Ulei pe pânză, 110×110 cm  
Zürich, Colecția Franz Stadler
15. PRIMA LUCRARE ABSTRACTĂ  
1910  
Acuarelă, 50×65 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
16. PEISAJ ROMANTIC  
1911  
Ulei pe pânză, 94×130 cm  
München, Städtische Galerie
17. IMPRESIA IV (JANDARM)  
1911  
Ulei pe pânză, 95×108 cm  
München, Städtische Galerie
18. TOAMNĂ I  
1911  
Ulei pe pânză, 71×99 cm  
Chicago, Colecția Lora F. Marx
19. SFÎNTUL GHEORGHE I  
1911  
Ulei pe pânză, 96×105 cm  
Zürich, Colecția W. Löffler
20. COMPOZIȚIA IV  
1911  
Ulei pe pânză, 160×250 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
21. IMPRESIA V (PARC)  
1911  
Ulei pe pânză, 105×157 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
22. COMPOZIȚIA V  
1911  
Ulei pe pânză, 190×275 cm  
Solothurn, Colecția Dübi-Müller
23. PEISAJ DE IARNĂ CU LOCOMOTIVĂ, LÎNGĂ MURNAU  
1911  
Ulei pe pânză, 92×104 cm  
S.U.A., St.-Louis, Colecția M. D. May
24. FĂRĂ TITLU (IMPROVIZAȚIE)  
1912  
Ulei pe pânză, 113×158 cm  
New York, Guggenheim Museum
25. CU ARC NEGRU  
1912  
Ulei pe pânză, 188×196 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
26. COMPOZIȚIE  
1912  
Ulei pe pânză  
Hagen, Osthaus Museum
27. MICI BUCURII  
1913  
Ulei pe pânză, 110×120 cm  
New York, Guggenheim Museum
28. FRAGMENT I PENTRU COMPOZIȚIA VII (CENTRU)  
1913  
Ulei pe pânză, 87,5×98 cm  
Milwaukee, Wisc., Colecția Harry L. Bradley
29. TABLOU CU FORME ALBE  
1913



- Ulei pe pânză, 119×138 cm  
New York, Guggenheim Museum
30. IMPROVIZAȚIA 30 (TUNURI)  
1913  
Ulei pe pânză, 110×110 cm  
Chicago, The Art Institute
31. PEISAJ CU BISERICĂ I  
1913  
Ulei pe pânză, 78×100 cm  
Essen, Folkwang Museum
32. IMPROVIZAȚIE HIMERICĂ  
1913  
Ulei pe pânză, 130×130 cm  
München, Colecția Ida Bienert
33. LINII NRGRE  
1913  
Ulei pe pânză, 128×128 cm  
New York, Guggenheim Museum
34. TABLOU CU PĂȚĂ ROȘIE  
1914  
Ulei pe pânză, 130×130 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
35. SIMPLU  
1916  
Acuarelă, 22×28,5 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
36. ÎN PĂTRAT NEGRU  
1923  
Ulei pe pânză, 97×93 cm  
New York, Guggenheim Museum
37. LINIȘTE  
1926  
Ulei pe pânză, 50×47 cm  
New York, Guggenheim Museum
38. CERCURI PE NEGRU  
1921  
Ulei pe pânză, 135×120 cm  
New York, Guggenheim Museum
39. LITOGRAFIE  
1923  
34×27 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
40. LINIE TRANSVERSALĂ  
1923  
Ulei pe pânză, 115×200 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
41. COMPOZIȚIA VIII  
1923  
Ulei pe pânză, 140×200 cm  
New York, Guggenheim Museum
42. ACOMPANIAMENT NEGRU  
1924  
Ulei pe pânză, 166×135 cm  
Paris, Galeria Maeght
43. GALBEN-ROȘU-ALBASTRU  
1925  
Ulei pe pânză, 127×200 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
44. CONVERSAȚIE  
1926  
Ulei pe pânză, 58×58 cm  
New York, Guggenheim Museum
45. PLUTIRE  
1927  
Ulei pe carton, 45×54 cm  
New York, Guggenheim Museum
46. PUNCTE ÎN ARC  
1927

- Ulei pe pânză, 66×49 cm  
München, Colecția Ida Bienert
47. LINII STRĂLUCITOARE  
1927  
Ulei pe pânză, 98×73 cm  
New York, Guggenheim Museum
48. LINII RECI  
1930  
Ulei pe carton, 47×70 cm  
Bielefeld, Städtische Sammlungen
49. ÎN VÂRFURI  
1928  
Ulei pe pânză, 140×140 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
50. DESENE  
1931  
Basel, Kunstmuseum
51. DIVIZIUNE-UNITATE  
1943  
Tempera și ulei pe carton, 58×42 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
52. COMPOZIȚIA X  
1939  
Ulei pe pânză, 130×195 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
53. DOI ETC.  
1937  
Ulei pe pânză, 89×116 cm  
Paris, Colecția Aimé Maeght
54. «RAYÉ» (N. 609)  
1934  
Ulei și nisip pe pânză, 81×100 cm  
New York, Guggenheim Museum
55. MARE ȘI MIC  
München, Neue Pinakothek
56. CERC ȘI PĂTRAT  
1943  
Tempera și ulei pe carton, 42×58 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
57. «MILIEU ACCOMPAGNÉ»  
1937  
Ulei pe pânză, 114×146 cm  
Paris, Colecția Aimé Maeght
58. «ENVIRONNEMENT»  
1936  
Ulei pe pânză, 100×81 cm  
New York, Guggenheim Museum
59. ACORD RECIPROC  
1942  
Ulei și lac pe pânză, 114×146 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
60. MIȘCARE I  
1935  
Ulei și tempera pe pânză, 116×89 cm  
Paris, Colecția Nina Kandinsky
61. FIGURA ALBĂ  
1943  
Ulei pe carton, 58×42 cm  
New York, Guggenheim Museum
62. PANGLICĂ CU PĂTRATE  
1944  
Guașă și ulei pe carton, 42×58 cm  
New York, Guggenheim Museum
63. SĂGBATA  
1943  
Ulei pe carton, 42×58 cm  
Basel, Kunstmuseum









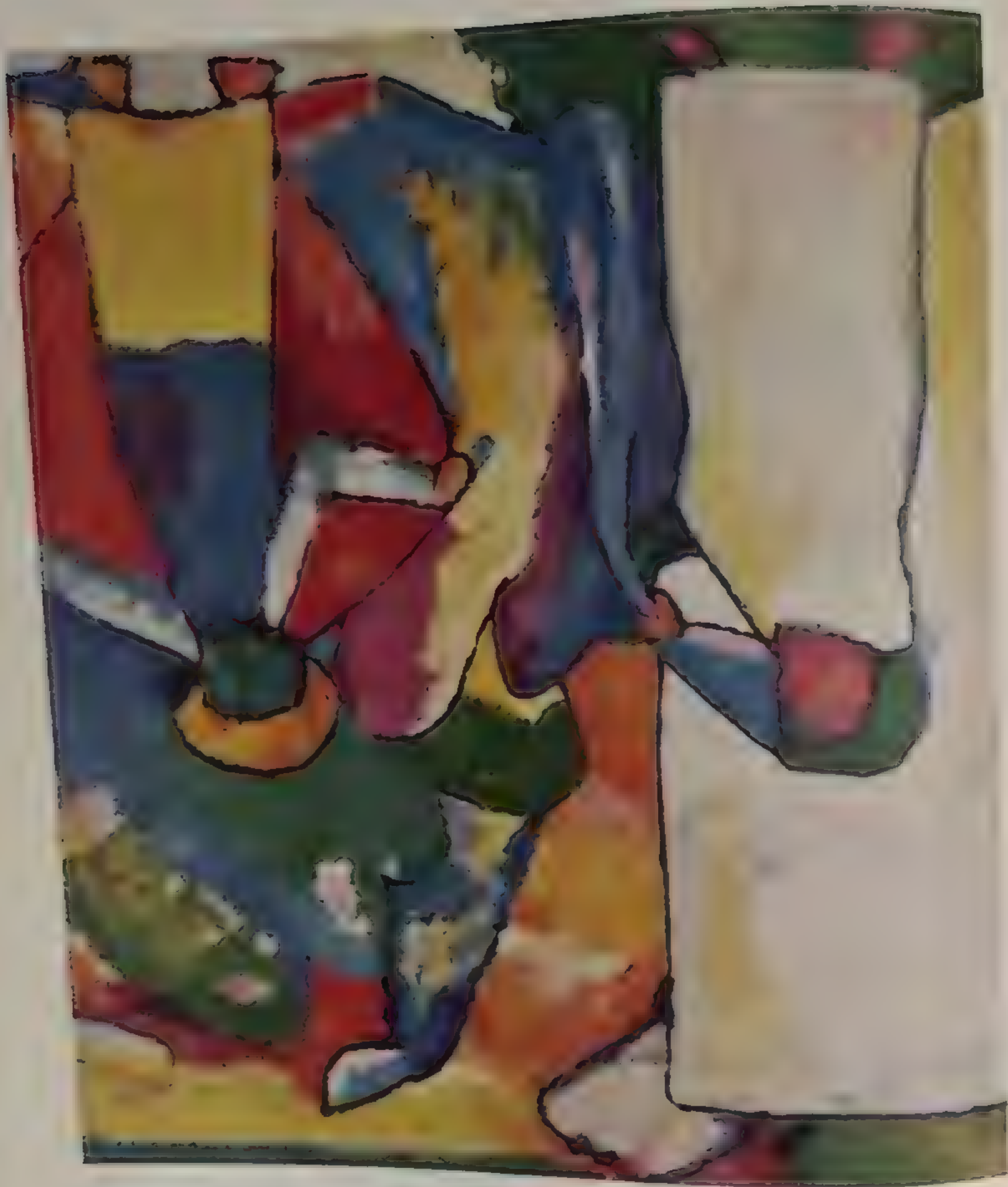




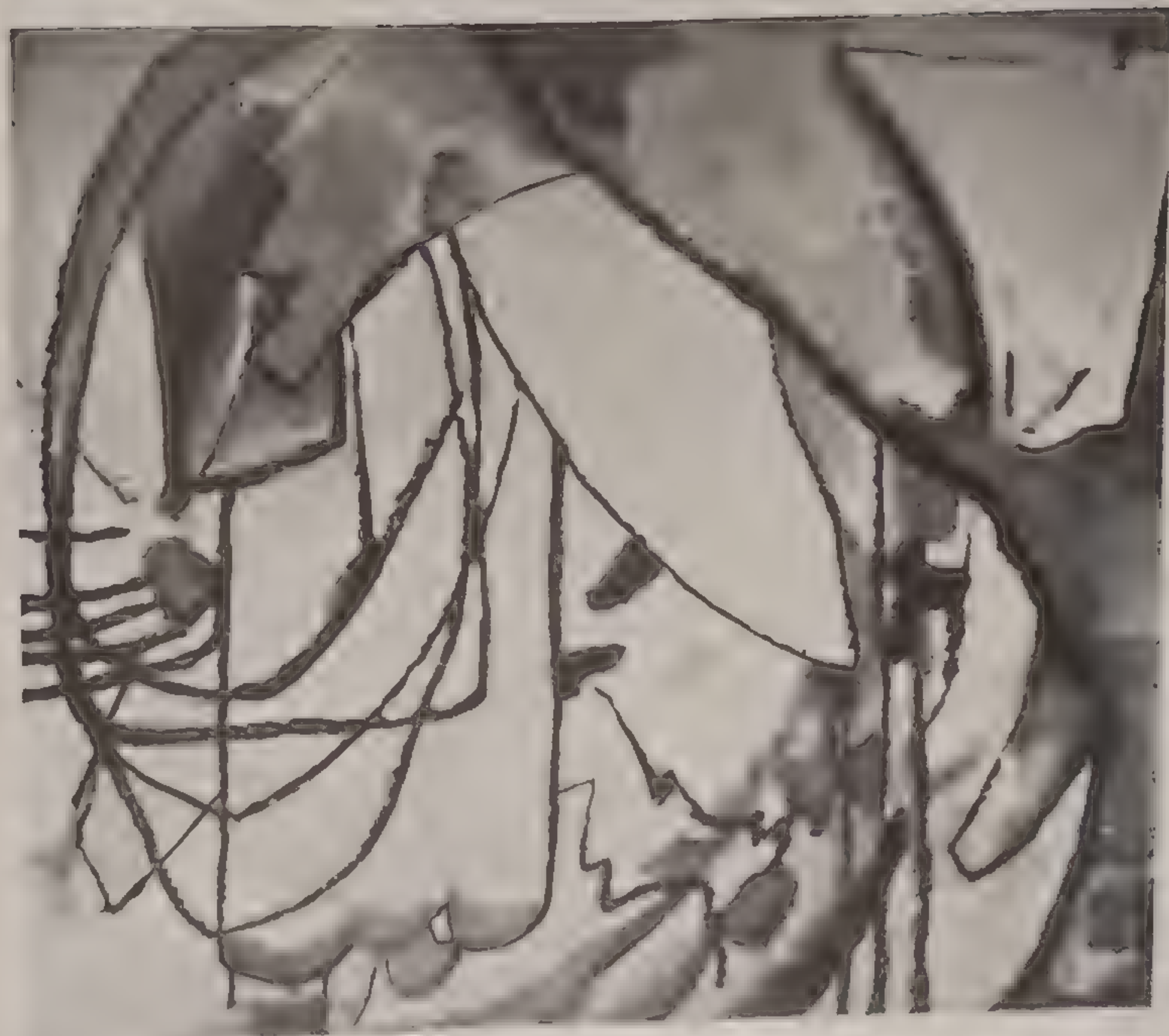
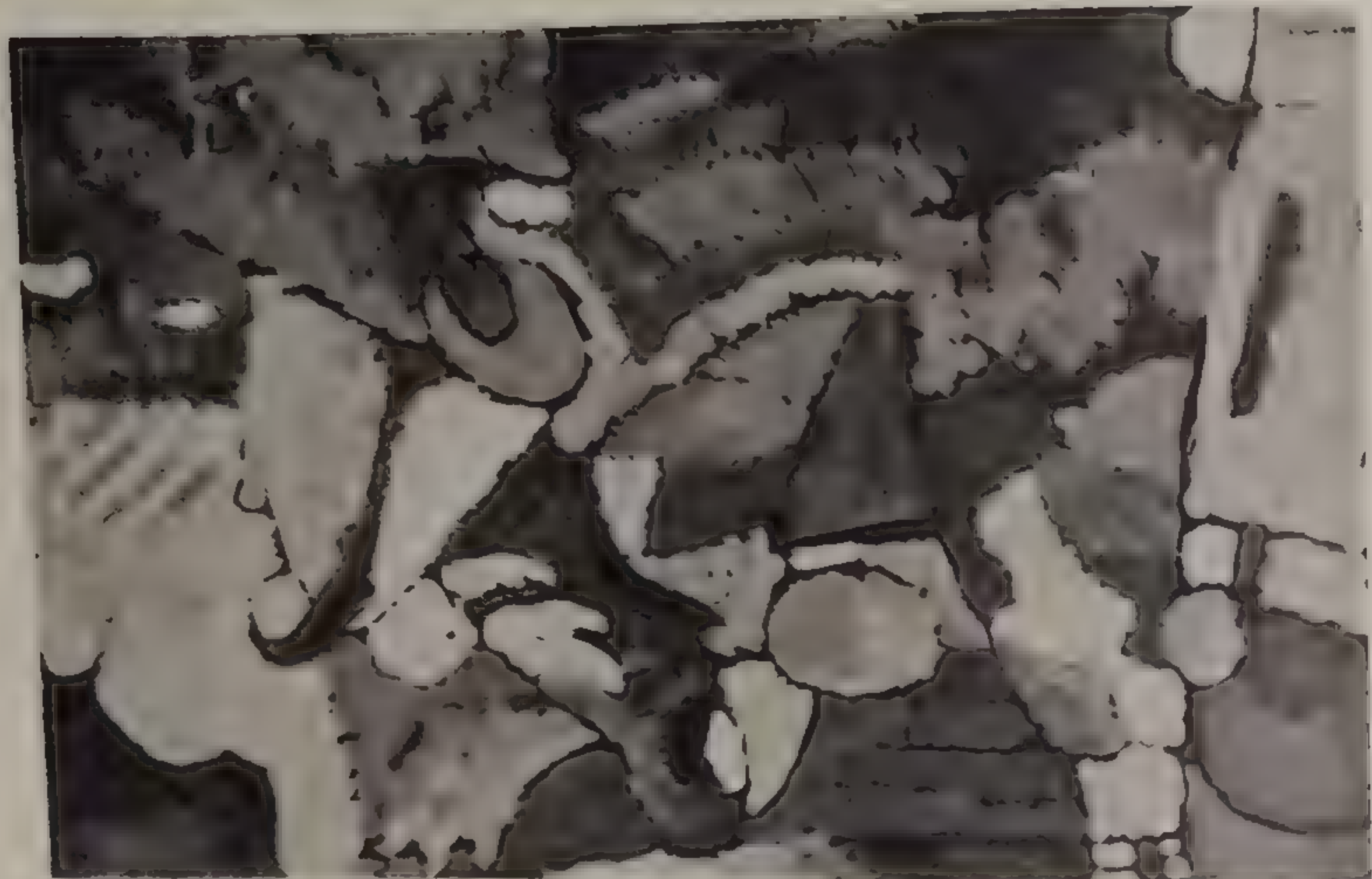


















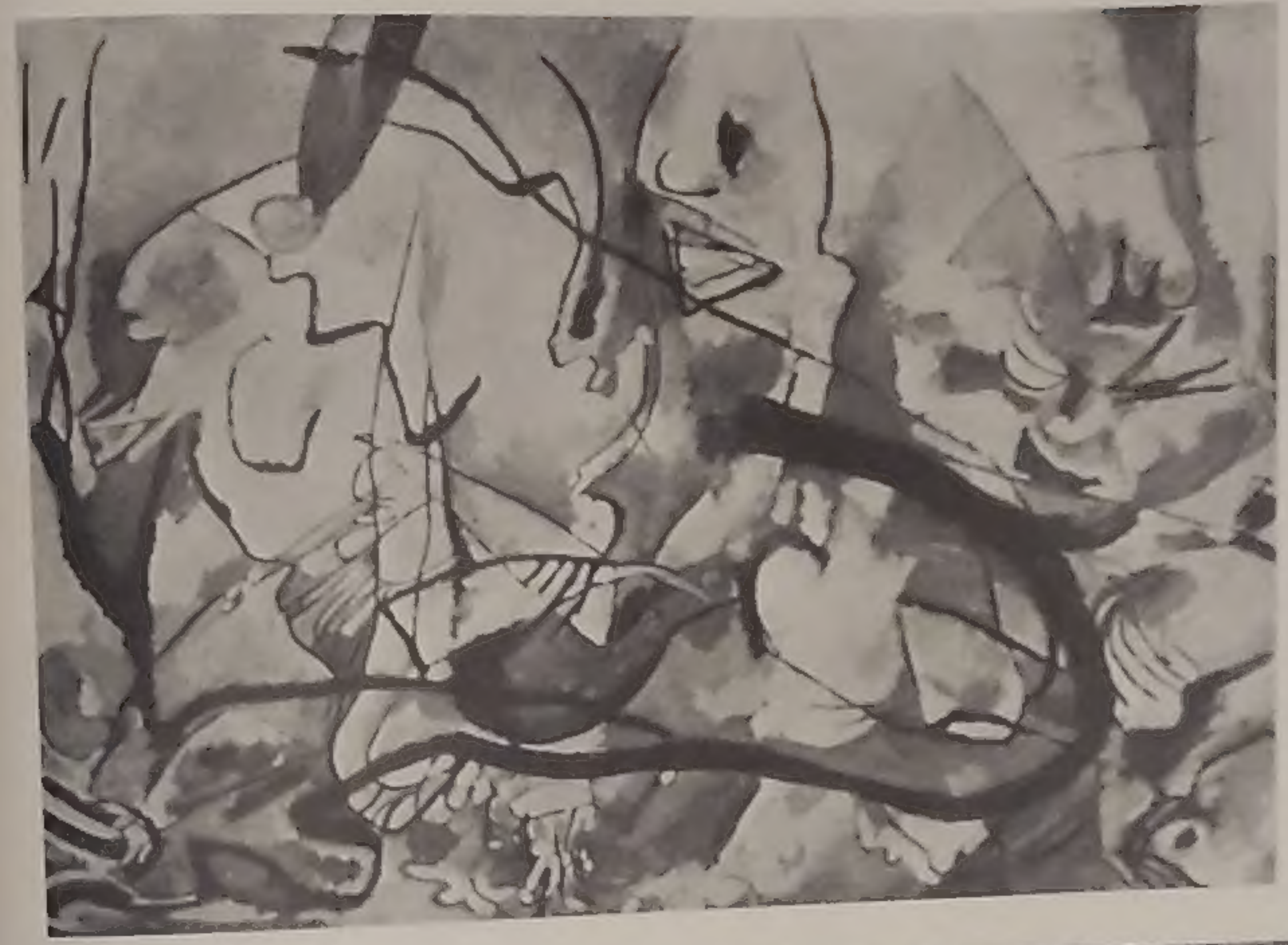








21. Impresia V (Paris)  
22. Compozitia V



23. Păisul de iarnă cu locomotive, Ilie Mureșan







24. Fem amb l'esperança



25. El cel amb negre





27. Marc Chagall

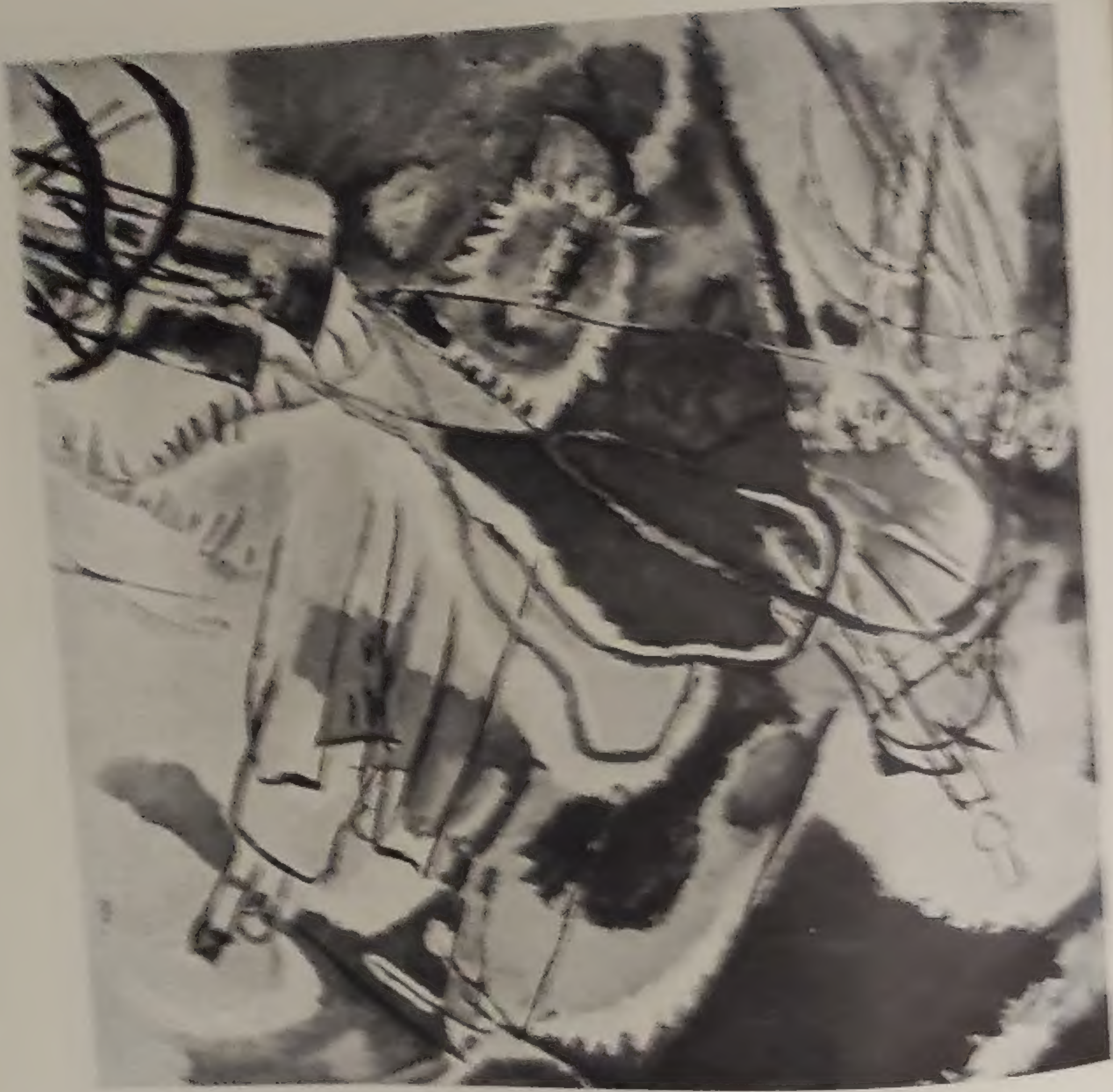


28. Fragment I pentru Compoziția VII (Centru)





10. Piet Mondrian, 1911



11. Piet Mondrian, 1911